O Pós-modernismo

J. Guinsburg e
Ana Mae Barbosa

PERSPECTIVA

Próximo lançamento

O Surrealismo

J. Guinsburg e Sheila Leirner

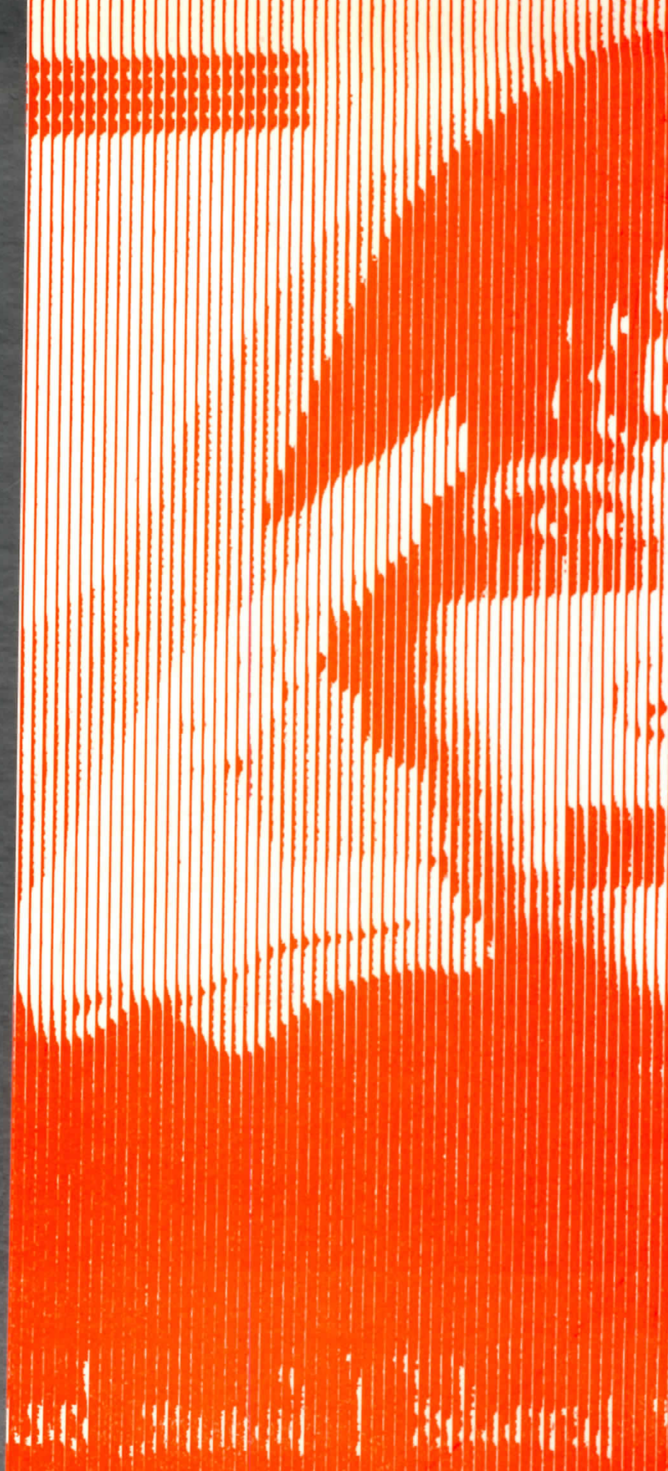
ISBN 978-85-273-0711-6
9 788527 307116

Entre o advento da Modernidade – a partir da Revolução Industrial, da Revolução Francesa e da Independência americana – e o movimento cultural, do século XX, definido como Modernista, o mundo ocidental passa a defrontar-se com transformações cada vez mais aceleradas, em que se acentuam tanto a fragmentação das idéias e de suas objetivações materiais, quanto a perda da relação aurática com os valores até então predominantes da estética, na sua materialização como arte-mercadoria, arte-conceito ou arte-instalação. Em função de tal desenvolvimento e de seus desdobramentos nos planos teórico-críticos e nos processos de sua consciência, o novo ritmo faz-se sentir nas relações sociais, nos padrões de comportamento e na mentalidade de seus sujeitos, influindo nas suas formas de pensar e de projetar-se no seu imaginário e nas suas caracterizações expressivas.

Daí a necessidade de estabelecer novos paradigmas de criação, realização e compreensão da multifacetada expressão artística contemporânea. Isto, afora a idéia benjaminiana do fetiche-mercadoria tão disseminada nos movimentos culturais de nossos dias, exacerba o impulso de transposição das fronteiras não só clássicas como modernas da arte. Atualmente o dinamismo dessa tendência estende-se à grande maioria das manifestações artístico-culturais e, não menos, a todas as demais atividades de uma humanidade globalizada.

Nesse sentido, o vasto leque de ensaios enfeixados no presente volume da coleção Stylus é dos mais elucidativos e atuais, permitindo que o leitor, especializado ou interessado, possa dispor de uma pauta, ao mesmo tempo totalizadora e detalhada, sobre o Pós-Modernismo. Sínteses expositivas e discussões pontuais vão inteirando e integrando, na diversidade de seus componentes, a topografia deste fenômeno e de suas produções nas diferentes áreas de feitura, reflexão e análise das origens e implicações seja nos domínios da filosofia, ciência, psicologia, educação e política, seja nos da literatura, cinema, arquitetura, música, dança, moda e artes plásticas, inclusive em seus eventos de máxima visibilidade performática.

J. Guinsburg e I. Oliveira



O Pós-Modernismo

Coleção Stylus
Dirigida por J. Guinsburg

Equipe de realização – Preparação e revisão de originais: Nanci Fernandes; Tradução: Fany Kon; Revisão de provas: Eloisa Franco de Oliveira e Iracema A. Oliveira; Projeto Gráfico: Lúcio Gomes Machado; Diagramação: Adriana Garcia; Produção: Ricardo W. Neves, Sergio Kon e Raquel F. Abranches.

O Pós-Modernismo

J. Guinsburg
e Ana Mae Barbosa
Organização

PERSPECTIVA

Copyright © Editora Perspectiva

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

O Pós-modernismo / J. Guinsburg e Ana Mae Barbosa, organização. — São Paulo : Perspectiva, 2008. — (Stylus ; 12)

Vários autores.
1ª reimpr. da 1. ed. de 2005
Bibliografia.
ISBN 978-85-273-0711-6

1. Arte - História 2. Pós-modernismo I. Guinsburg, J. II. Barbosa, Ana Mae. III. Série.

05-0051 CDD-700.904

Índices para catálogo sistemático:
1. Pós-modernismo : Artes : História 700.904

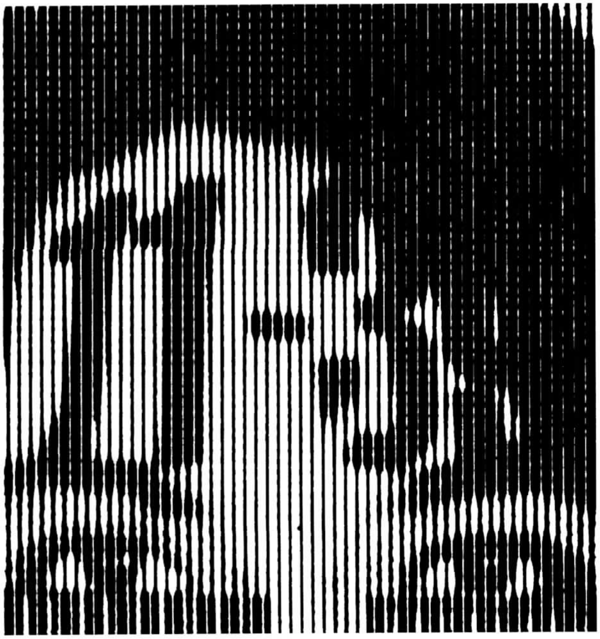
1ª edição – 1ª reimpressão

Direitos reservados à
EDITORA PERSPECTIVA S.A.

Av. Brigadeiro Luís Antônio, 3025
01401-000 – São Paulo – SP – Brasil
Telefax: (11) 3885-8388
www.editoraperspectiva.com.br

2008

SUMÁRIO



Nota de Edição 9
No Rastro do Pós-Modernismo – *J. Guinsburg e Nanci Fernandes* 11
Edição Pós-Moderna – *Ana Mae Barbosa* 17

Em Mira Teórica

1. Quadro Histórico do Pós-Modernismo – *Luiz Nazario* 23
2. Modernidade, Pós-Modernidade e Metamorfose da Percepção – *Laymert Garcia dos Santos* 71
3. A Filosofia e o Pós-Moderno: Algumas Questões e Sentidos Fundamentais – *Ricardo Timm de Souza* 85
4. O Olhar que Ouve: A Psicanálise na Pós-Modernidade – *Maria Inês França* 101
5. A Apropriação da Tradição Moderna – *Ricardo Nascimento Fabbrini* 121

6. Entre a Poesia e o Raio X: Uma Introdução à Tendência Pós-Moderna na Antropologia – *Vagner Gonçalves da Silva* 145
7. Revisitando o Pós-Moderno – *Eduardo F. Coutinho* 159
8. Cultura, Sociedade, Arte e Educação num Mundo Pós-Moderno – *Arthur D. Efland* 173
9. Pós-Retórica ou Emancipação...? Arquitetura em Questão – *Denise Xavier* 189
10. Teoria do Cinema: A Poética e a Política do Pós-Modernismo – *Robert Stam* 215
11. Além da Vanguarda Musical – *Fernando Iazzetta* 227
12. Os Estudos Culturais e a Política dos Saberes *Beatriz Resende* 247

A *Práxis*

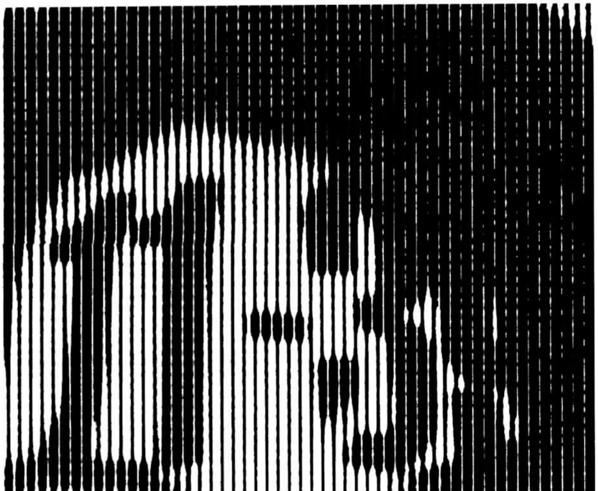
1. Reflexões sobre a Prática Artística Pós-Moderna Brasileira – *Marco de Araújo* .. 261
2. O Aprendiz de Origens e Novidades – *Betty Mindlin* 279
3. Poesia e Pós-Modernidade – *Ricardo Araújo* 295
4. Arquitetura Brasileira e Pós-Modernismo – *Maria Alice Junqueira Bastos* 315
5. Pós-Modernismo e Cinema – *Luiz Nazario* 339
6. Pós-Modernismo e Novas Tecnologias – *Luiz Nazario* 391
7. Pós-Modernismo na Dança – *Soraia Maria Silva* 429
8. Espaços-Tempos (Pós-)Modernos ou na Moda, os Modos – *Ana Claudia de Oliveira* .. 473
9. O Corpo no Pós-Modernismo: Obra Sempre Inacabada – *Sônia Azevedo* 533
10. O Teatro Pós-Moderno – *Edélcio Mostaço* 559

Um Simpósio Pós-Moderno: Discussão dos Contemporâneos

1. Arte e Significado – *Arthur C. Danto* 579
2. Procurando pela Essência da Arte – *Entrevista de Suzi Gablik com Arthur C. Danto* 591
3. Estética Conectiva: A Arte depois do Individualismo – *Suzi Gablik* 601
4. O Reencantamento da Arte: Reflexões sobre os Dois Pós-Modernismos – *Suzi Gablik* 611
5. O Desfazer da Suzi Gablik Modernista – *Suzi Gablik* 623
6. A Estética da Vida Cotidiana – *Entrevista de Suzi Gablik com Barbara Kirshenblatt-Gimblett* ... 629
7. Os Dois Lados, Agora: Uma Reprise – *Lucy R. Lippard* 641
8. Dupla Visão: Mulheres da Erva Adocicada, do Cedro e da Sálvia – *Lucy R. Lippard* 651
9. As Negociações da Diferença: Arte-Educação como Desfiliação na Era Pós-Moderna – *jan jagodzinski* 661

Cronologia do Pós-Modernismo 691
Colaboraram neste Volume 707

NOTA DE EDIÇÃO



Poder-se-á contestar a pertinência desta obra na coleção Stylus, na medida em que a caracterização do pós-modernismo como estilo é desde logo um objeto de discussão acalorada, sem que se possa divisar uma resposta mais convincente ou mais incisiva.

Entre a alegação de que se trata de um rótulo e a afirmação de que se está a braços com um fenômeno de registro real e distinto, corre o ponteiro do debate e, certamente, nesses termos, estabelece uma indefinição que tem evidentes fundamentos lógicos. Mas, por outro lado, o que fazer com o enorme conjunto de obras em todos os campos, e não apenas das artes especificamente, como também da cultura em geral, e até das ciências, que são qualificadas de pós-modernas, num amplo consenso de que apresentam características próprias, inusitadas ou pouco desenvolvidas no acervo de realizações apresentadas pela criatividade humana até anos recentes?

Pelo sim e pelo não, foi alvitre do diretor desta coleção que, sem partir de qualquer definição pretensamente qualificadora de uma essência estilística ou de uma fenome-

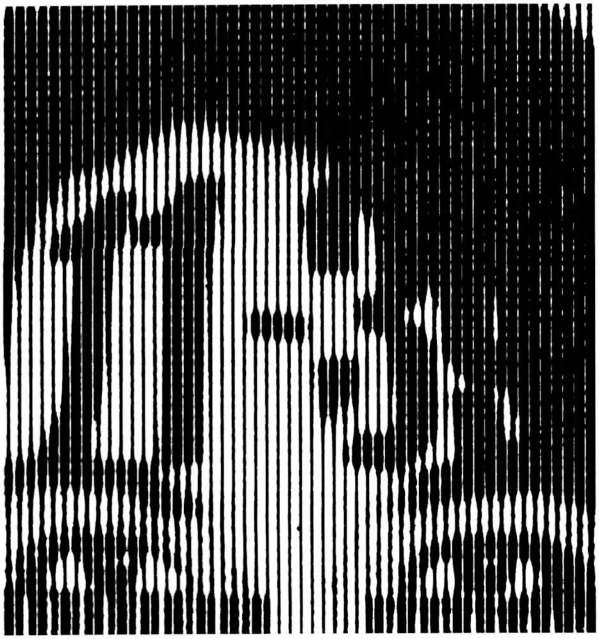
nologia caótica do tema em foco, se deveria dar a palavra aos especialistas nos diversos campos a fim de que expusessem pontos de vista e avaliassem o contributo desse espectro de produção cultural. Com a palavra, pois, os professores e estudiosos que integram o presente volume, todos eles representando o elevado nível que o trato dessas questões atingiu não só no exterior, como na universidade e no conjunto da crítica brasileiras.

Não é preciso apresentá-los um a um, porquanto os seus trabalhos publicados e os seus currículos falam de quão autorizados e instrumentados se acham para trazer a sua voz a esse painel textual e dar a seu leitor uma noção precisa, informada e certamente aguda do que seja ou de o que quer que seja o pós-modernismo.

J. G.

NO RASTRO DO PÓS-MODERNISMO

J. Guinsburg e Nanci Fernandes



O pós-modernismo, correntemente, tende a ser encarado como um fenômeno que marca diferentes manifestações, em todos os níveis, ocorridas em fins do século XX, sobretudo a partir da década de 1950. Após os rescaldos da Segunda Guerra Mundial, cujos efeitos imediatos estavam inseridos no bojo daquilo que se convencionou chamar de Guerra Fria – rótulo sob o qual se desenvolveu o jogo bipolar de interferências e manipulações na disputa internacional de poder entre as duas grandes potências da época, os Estados Unidos e a União Soviética –, o fato é que o mundo retomou um ciclo de reformas e rearranjos, tanto na área político-econômica, quanto, e mais ainda, no plano das conseqüências geopolíticas oriundas das profundas crises que levaram à Primeira Guerra Mundial.

Ao analisarmos o panorama mundial de princípios do século XX, verificamos que as alterações gestadas pela Segunda Revolução Industrial atingem a maioria dos setores e valores sobre os quais se assentava a ordem dominante. A *Pax* Britânica, dando origem paulatina-

mente à *Pax* Americana, provocou em toda parte acentuadas alterações, ocasionando significativas revisões no *status quo* e, na maioria das vezes, imprimindo um ritmo inusitado em todos esses processos. Seu impacto se fez sentir tanto nos de índole vital – que liga as criaturas às suas formas de inclusão nos contextos regionais e nacionais, visando à sua afirmação e sobrevivência –, quanto, como decorrência, nos de natureza valorativa ou autovalorativa dos indivíduos.

O homem, uma vez ultrapassado o período das Luzes e o do desbordamento romântico, passa a perceber-se na sua condição de indivíduo e, ao mesmo tempo, de componente do meio em que se insere e que o qualifica e identifica. Sua perspectiva começa a ser colocada não mais sob a forma da mera integração no seio de uma comunidade ou de um grupo: as descobertas científicas descortinam-lhe um futuro que se apresenta ilimitado e no qual a humanidade, como um todo, passa a administrar os infinitos recursos postos à sua disposição. Se as Luzes lhe trouxeram a racionalidade dessa visão e o condão de a própria inteligência geri-la, segundo construtos e modelos que garantem sua viabilidade, os novos paradigmas surgidos na etapa subseqüente propiciam sua crescente instrumentalização graças aos avanços decorrentes dos novos meios de produção e geração de recursos.

Os valores sociais e culturais introduzidos a partir desse novo patamar não mais vêem o homem como indivíduo solitário – paradigma expresso na singularização do cidadão burguês ou na figura do herói romântico –, mas, sim, como povo, classe, nação, etnia etc.: o homem coletivo emerge, nos fins do século XIX, para a aventura que irá marcar, no século XX, a mudança de todos os padrões vigentes desde o Renascimento. Tais valores individuais e coletivos vão pontuar uma gama variada de manifestações no domínio das idéias e das formas de sua representação, desencadeando uma reformulação no modo de conceber a inserção do homem no mundo – o que levou a uma releitura da história da humanidade e imprimiu ao seu curso um encaminhamento revolucionário tanto no Ocidente, quanto no Oriente.

À batalha pela renovação de idéias e valores, segue-se a tática da terra arrasada: tudo, doravante, passará a ser questionado, alijado ou eliminado, submetendo-se, nessas circunstâncias, as crises e as conseqüentes discussões ao foco dos novos parâmetros ditos do progresso. No limiar do século passado, a nascente ciência da psicologia dará novas dimensões ao psiquismo humano, e a física passa a questionar a natureza do conhecimento da realidade. Empreendendo a crítica à concepção newtoniana, ela trará à evidência a necessidade de inserir o observador no observado – introduzindo a subjetividade como fator a ser considerado na avaliação da objetividade e na interação com o meio ambiente – e o dado incerto no crivo do ato científico.

Destarte, ao se chegar à época aparentemente "morna" da Guerra Fria, todas as cartas parecem já terem sido jogadas nesse processo e, a partir de então, acelerar-se-á nele, com sofreguidão, a procura de um enraizamento de todos os problemas e fenômenos, tidos como insuficientes ou insatisfatórios, numa nova visão do homem, assim como de sua interferência e relacionamento com o seu estar e agir na natureza e na sociedade. Do prisma instaurador do progresso, que configurou a revolução modernista, resulta uma gama de procedimentos e manifestações que pretendem divisar, na instrumentalização por ela propiciada, a solução para o equacionamento do porvir: as pesquisas sobre a origem e a conquista do universo, sobre o código genético e o DNA, e sobre o dimensionamento e o emprego do átomo transbordam, nas sociedades de massas, para a banalização da vida e do indivíduo. Não mais ocorrem, por exemplo, como no passado, os combates homem a homem, mesmo quando instrumentalizados, nas guerras: a parafernália dos armamentos e das armas de destruição em massa transforma o jogo dos embates em batalhas manipuladas pela ciência e pela mídia a serviço das grandes potências. Nas suas repercussões sociais ou estéticas, com a posse da nanotecnologia e dos avanços tecnológicos promovidos pela automação e pela cibernética, o homem, atordoado, logra distinguir apenas o

término de algo que conhecia, mas que, incompreensivelmente, lhe traz agora a imprevisibilidade do futuro: o tão propalado fim da história, tomado em conjunto com os indivíduos ansiosos por se emparelharem com a "Terceira Onda", passa a sugerir que, num futuro romanticamente vislumbrado e sonhado no Terceiro Milênio, as coisas haverão de ser recolocadas e recodificadas. Assim, todos os códigos axiológicos, em todos os níveis, a partir de então precisarão ser repensados ante a iminência de algo que está se aproximando – alguns chegam a duvidar disso, mesmo assim –, porém nesse contexto criado pela necessidade de modelação do porvir, o homem terá que inventar, para si e para a sociedade em que se insere, novos valores e novas idéias. Liberto do trabalho penoso – qualificado por Hannah Arendt como o do *animal laborans* –, sonhando com a *vita contemplativa*, porém ainda ignorante quanto ao manuseio da *vita activa*, o homem, em vez de um pensamento crítico-histórico, assumirá uma atitude histérica ao elaborar perguntas que não podem esperar pelas respostas.

É nesse quadro de incertezas e buscas que o pós-modernismo deve ser inscrito. A emergência dos Estados Unidos como poder hegemônico implicou, é óbvio, numa disseminação em âmbito mundial de uma série de padrões e características gerados no decurso histórico desse país. Assim é que, aos valores instaurados pela *Weltanschauung* iluminista e remodelados pela revolução modernista de fins do século XIX, vieram integrar-se elementos específicos de uma cultura que começara a abrir novos caminhos sobretudo a partir da Revolução Americana de 1775. O Novo Mundo, nesse contexto, traz à luz um maior ou menor descompromisso, porém um descompromisso para com a tradição dos colonizadores, o qual, possivelmente, tenha a ver também com a necessidade de se considerar, tanto na reflexão a seu respeito quanto na da inserção do homem em seu meio, a aventura humana sob o crivo geográfico e axiológico das nações novas que floresceram na transição entre os séculos XIX e XX. Se a história cultural da humanidade, no Ocidente, teve desde o fim do Medievo como palco principal a Europa, o novo cenário afirmará que, embora essa percepção não deixe de estar correta, um enfoque objetivo terá de levar em conta as peculiaridades desses novos atores mundiais. Se seus antecessores imediatos no cenário internacional se remetiam, nas suas buscas e anseios, aos princípios afirmados no Século das Luzes, doravante a renovação – notadamente aquela trazida por um país com apenas dois séculos de história – deveria processar-se nos limites e na vigência de novos parâmetros. Isso significou, progressivamente, um deslocamento dos modos e formas de estar no mundo e na vida, com particular acento na ação pragmática, no critério funcionalista e na política de resultados. Fazendo-se uma analogia, *mutatis mutandis*, com a conquista do *Far West* e o surto industrial advindo sobretudo da energia petrolífera e elétrica norte-americanas, essa nova sociedade irá introduzir na rotina das pessoas a ética do *self-made man*: não há limite para quem se lançar ao trabalho e à consecução do sonho da riqueza material. Agora, as grandes massas são levadas pelo ritmo cada vez mais acelerado da produção capitalista, do desenvolvimento tecnológico e dos mecanismos de mercado ao *american way of life*. A estandardização atinge, em seqüência ao taylorismo e ao fordismo, todos os setores humanos em escala planetária.

Os sonhos do acesso proletário aos bens da produção social transformam-se no sonho pequeno-burguês do consumo promovido em escala global pela economia de mercado: não se trata mais, aqui, do capital a sugar cruamente a mais-valia do operário e a jogá-lo indefeso na engrenagem das crises cíclicas, condenando-o a vegetar na miséria e no desemprego. Ainda que tais males continuem a afligi-lo até nas economias afluentes, inclusive sob a derivação da utopia socialista para a social-democracia, suas ameaças têm sido contornadas e manipuladas, tornando-se problemas recorrentes que volta e meia figuram na ordem do dia das preocupações coletivas. A nova quimera das emergentes sociedades de massas agita-lhes a bandeira da igualdade de oportunidades: a mecanização e a automação consignam uma forma de

liberdade segundo a qual o indivíduo tem o direito de se lançar à conquista do seu próprio lugar no mundo. A célebre frase dos imigrantes do Novo Mundo – "Fazer a América" – adquire, emblematicamente, realidade em relação às novas táticas e estratégias de vida que motivam as grandes massas na busca de um futuro melhor – nunca a humanidade se deparou, anteriormente, com tal número de ondas maciças de refugiados que se espalharam, desde então, por todos os continentes.

Escorada principalmente na propaganda e nas novas mídias – nas décadas de 1930 a 1950 sobretudo no cinema e, depois, na televisão em rede mundial –, essa disseminação da cultura e dos valores gerados no *melting pot* norte-americano tornou-se avassaladora e difundiu-se não só pelo Ocidente, como ainda por vários países orientais. Após a segunda metade do século XX, tendo-se já consumada a implosão das principais categorias pelas quais o mundo era pensado e vivido e tendo-se já imposta a percepção relativista e consumista da existência, com seu elevado grau de volatilidade em seus juízos e valores, o pós-modernismo emergiu como a única configuração hábil para lidar e dar conta dessa nova realidade. Embora as suas primeiras ocorrências possam ter-se verificado nos Estados Unidos ou, tardiamente, na Europa, o fato é que, hoje, a sua presença e as suas conseqüências são patentes e alcançam todas as latitudes.

O mundo das artes e das representações simbólicas viu-se diante da necessidade de refugar meios e formas de expressão consagrados ou obsoletos que não mais serviam à assimilação e ao relacionamento com essa realidade. Com o solapamento das bases já caducas herdadas do romantismo e reformuladas pelo modernismo, o pós-modernismo traz à baila a saída útil embutida na nova visão pragmática: tudo é permitido, inclusive negar as origens, desde que um objetivo supostamente válido seja instaurado. Ou, quando levado ao extremo, conforme rezava o lema da Revolução Estudantil de maio de 1968: "É proibido proibir". Em tese, pois, se tudo é lícito, nada pode ser descartado – nem o mercado de consumo, nem as minorias, nem as exclusões nem sequer as opressões e os preconceitos subsistentes nas dobraduras sociais: seja o que e como forem, terão de ser expressos e ajustar-se aos novos tempos.

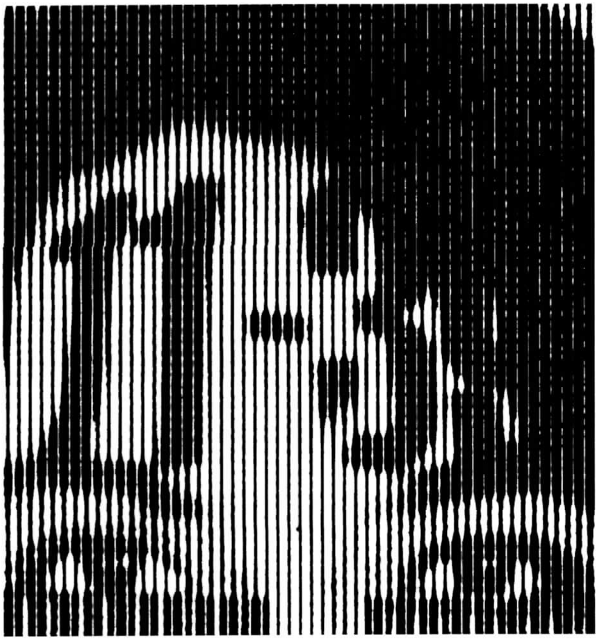
O quadro aqui esquematizado há de ser, no entanto, repensado à medida que o processo de transformação adentra os países da América Latina. Sendo em sua totalidade egressos de um tipo de colonização ibérica que lhes vincou, ao sedimentar-se, características distintas daquelas inscritas na formação do grande irmão do Norte, faz-se mister introduzir na discussão acerca do pós-modernismo os fatores decorrentes dessa especificidade histórica. No que se refere às artes, o nosso continente contrapôs, ao impacto gerado pelas inovações advindas, num primeiro momento dos EUA, e depois da Europa, maneiras próprias e peculiares de incorporar os novos valores. O impacto da automação das mídias e do mercado global não será menos acentuado, mas, em conjunto com os produtos mais notórios de seus efeitos no hemisfério Norte, no Sul a sua absorção desencadeará uma curiosa simbiose entre influências externas e peculiaridades das culturas locais, latino-americanas. Exemplo significativo é o da literatura, em que a ênfase no fantástico sublinha a recepção dos novos paradigmas estéticos, ao salientar formas de representação inerentes a essa região. Outro exemplo, este no Brasil, vem do teatro: as propostas desconstrutoras da cena pós-moderna são de início aceitas timidamente e, afora encenadores mais experimentais ou transnacionais – como no caso de Gerald Thomas –, as mudanças ficarão por conta da assimilação das formulações inovadoras sob o influxo do tropicalismo, que pregará uma re-deglutição das estéticas estrangeiras com vistas à recriação da arte no pressuposto âmbito de um nosso "subdesenvolvimento" cultural. Não se tratou, nesse caso, de incorporar minorias, repressões ou preconceitos, mas, sim, de debruçar-se sobre o reconhecimento de si próprio no próprio ato estético de seus alvos descolonizadores.

Tais irradiações e suas conseqüências conduziram, evidentemente, à recodificação e/ou à ressignificação de tudo o que era antes vigente, em todos os níveis do hu-

mano, desde os científicos até os estéticos. Encarada como um desdobramento do próprio modernismo ou como a transição para um novo patamar, a realidade que hoje nos faceia, em todo mundo, apresenta profundas alterações. Considerando-se a fase transitória que assinala a nossa civilização e a inexistência de um distanciamento necessário, uma visão objetiva da história das idéias impede-nos de adiantar pontuações mais precisas; o que, sim, mostrou-se possível foi continuarmos a rastrear os rescaldos do processo. Pois, o que já se obteve nesse exame a partir da última metade do século XX indica a importância e a conveniência de se dedicar um olhar interessado, crítico e reflexivo sobre aquilo que se convencionou denominar de era pós-modernista.

EDIÇÃO PÓS-MODERNA

Ana Mae Barbosa



O meu interesse pelo pós-modernismo começou quando tive contato direto com Charles Moore, um dos primeiros arquitetos pós-modernos dos Estados Unidos. Em 1972, estava ministrando aulas num curso dirigido por Malcolm Bachelor, na Universidade de Yale, quando fui procurada por Nora Bloomer, bibliotecária daquela universidade, especialista em América Latina e grande amiga de Moore. Moore queria estudar português e Nora propunha-me a aventura de ensiná-lo. Foi uma experiência maravilhosa – e tanto, que não aceitei receber remuneração por elas, já que aprendi muito mais do que ensinei. A nossa conversa girava principalmente em torno de arquitetura, visto que ele estava interessado em saber termos específicos de arquitetura em português. Para Moore, os mais significativos monumentos arquitetônicos eram, naquela época, a Catedral de Chartres e o Mosteiro *da Batalha em Portugal*. Os porquês dessa preferência levavam a admiráveis explanações acerca da integração da diversidade e do equilíbrio da diferença.

Com relação ao pós-modernismo, pode-se dizer que ele não é indefinível, porém a sua definição é múltipla. Depende da área de conhecimento da qual emana, tais como arquitetura, literatura, moda, história, antropologia, artes visuais etc. Portanto, a flutuação contextual torna qualquer definição ambígua e controversa. Logo, é de controvérsia e tolerância à ambigüidade que trata o pós-modernismo.

Um livro sobre o pós-modernismo tem que revelar e fazer transparecer a sua qualidade mutante, permeável ao contexto, sendo mais uma atitude de perquirição do que um estilo.

No presente volume, os diversos autores emitem diferentes conceitos de pós-modernismo. Trata-se de diferenças não apenas desenhadas pela natureza da área de estudos com que trabalham, mas também pela própria visão de mundo que cada um deles possui. Este livro é tão plural quanto as mais otimistas concepções culturais pós-modernas.

Por outro lado, a opção multicultural impediu que o pós-modernismo, como fenômeno, se tornasse hegemônico: no máximo, tornou-se tendencialmente global. Paralelamente, formas residuais e emergentes nele subsistiram.

Há, no Brasil, uma espécie de horror ao pós-modernismo por parte de intelectuais e, principalmente, por parte de profissionais das artes plásticas. Para alguns, o pós-modernismo já passou; para outros, nunca existiu; e muitos acham uma bobagem discutir as diferenças entre pós-modernismo e modernismo. O apego da *intelligentsia* brasileira ao modernismo é algo a ser estudado. A ansiedade pelas vanguardas, por exemplo, é uma constância entre artistas e curadores. Poucos críticos de arte ousam proceder a contextualizações, permanecendo obedientes ao credo da autonomia da obra de arte conforme estabelecido por Clement Greenberg.

A terceira parte deste livro, "Um Simpósio Pós-Moderno – Discussão dos Contemporâneos", é de minha inteira responsabilidade no que se refere à constituição do dossiê sobre o pós-modernismo. Escolhi autores que criticaram o modernismo e que apontaram outros caminhos para além da pura forma – como o feminismo, a ecologia, o multiculturalismo etc. Considerando-se que a hegemonia européia preside o pensamento estético neste país, optei pelos norte-americanos e, dentre eles, escolhi aqueles cujos livros nunca foram traduzidos no Brasil. Cabe lembrar que uma Bienal inteira foi organizada sob a égide de um conceito de Lucy Lippard – a desmaterialização da obra de arte –, mas ela nem sequer foi convidada, segundo me informou, para vir a São Paulo a fim de discutir e apreciar a explicitação de seu conceito. Ainda para falar de Lippard, as teorias feministas e a recepção das obras das mulheres foram um poderoso eixo em torno do qual se consolidou o pós-modernismo, tendo sido ela uma das críticas que formou as opiniões a favor da lúta das artistas mulheres por visibilidade.

Outros textos no dossiê são de Suzi Gablik. O seu primeiro livro a ter sucesso institula-se *Has Modernism failed?* Talvez a rejeição à mera instauração da dúvida explique por que nunca foi traduzido em nosso país. Também não o foi o seu livro menos radical, *The Reenchantment of Art*, que nem sequer é conhecido no Brasil, embora tenha até citado um artista brasileiro, Bené Fonteles, do qual analisa um trabalho ecológico de arte pública.

Quanto ao texto de Arthur Efland, esse autor foi muito influente internacionalmente na mudança do ensino da arte. Talvez a arquitetura e a arte-educação tenham sido as áreas mais contaminadas pelo pós-modernismo, ou em que o pós-modernismo melhor se realizou.

Arthur Danto, de quem assisti aulas provocadoras na Columbia University, está presente pela contemporaneidade do seu pensamento filosófico. Quem sabe se por ter sido traduzido em francês, ele começa a ser citado no Brasil, sendo que no catálogo da exposição do grupo Fluxus no Centro Cultural do Banco do Brasil (São Paulo e Rio de Janeiro, 2002) há a tradução de um de seus artigos. Danto foi o único crítico de arte que, no polêmico processo judicial para retirar a escultura de Richard Serra da Federal Plaza, em Nova Iorque, posicionou-se a favor do público que pedia a sua retirada, privilegian-

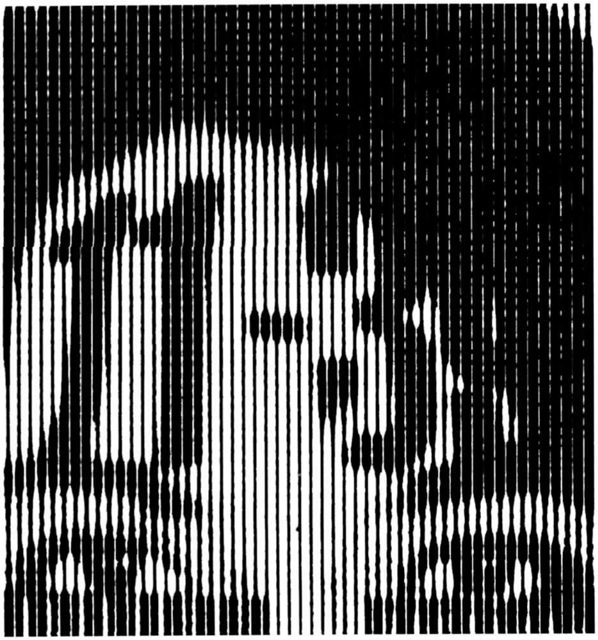
do o diálogo e a recepção da obra de arte pública acima dos desígnios do artista.

Quanto a jan jagodinski (escreve-se em minúsculas mesmo), professor da Universidade de Alberta, no Canadá, ele tem sido o meu interlocutor acerca de multiculturalidade desde o projeto multicultural que desenhei para o MAC/USP (1987-1993), o qual discuti com muitos interessados no assunto ao redor do mundo. Um dos resultados dessas discussões está no livro: *Voices of Color*, organizado por Phoebe Dufrene, editado nos Estados Unidos, onde nossos textos, o meu e o de jan, dialogam.

EM MIRA TEÓRICA

1. QUADRO HISTÓRICO DO PÓS-MODERNISMO

Luiz Nazario



Em 1938, o historiador inglês Arnold Toynbee empregou a palavra "pós-modernismo" para definir uma nova época, iniciada já em fins do século XIX, na qual ele percebia o declínio do individualismo, do cristianismo e do capitalismo burguês; uma nova civilização de massas emergia, impondo os valores do gregarismo, do taylorismo, do hedonismo. Esse pós-modernismo seria, contudo, um modernismo requentado: no campo da literatura e das artes, a maior parte dos procedimentos definidos como *pós-modernos* reproduzem experimentos que escritores e artistas *moderno*s, como William Morris, Guillaume Appollinaire, Vladimir Maiakóvski, Antonin Artaud ou Man Ray, e movimentos como o expressionismo, o dadaísmo, o construtivismo, o surrealismo e o futurismo levaram a cabo em fins do século XIX e inícios do século XX. O *happening* não nasce em 1962, quando Yves Klein salta de um edifício em Nice fotografando sua *performance* e chamando-a de *Salto no Vazio*, mas quando Gustave Courbert derruba, durante a Comuna de Paris, a Coluna Vendôme, símbolo fálico do Império; ou quando Hans Arp assoa seu nariz na

bandeira da França, durante o serviço militar; ou ainda quando Jean-Pierre Duprey apaga, com um jato de urina, a "chama eterna" do Arco do Triunfo. Se alguns críticos situam a morte da arte em 1964, quando Andy Warhol expõe sua recriação plástica da *Caixa de Sabão Brillo*, é porque se esquecem do assassinato cometido décadas antes por Marcel Duchamp ao apresentar um urinol como "obra de arte". Se outros ainda vêem o "pós-moderno" nascer em 1979, quando o arquiteto Philip Johnson dota a torre em Estilo Internacional do prédio da *AT&T* de um "charmoso" topo Chippendale, o fato é que a mistura de estilos remonta a Antoni Gaudí. Se os vestidos criados por Jean-Paul Gaultier chocam as platéias pelo seu mau gosto, já Alfred Jarry abalava o teatro com os delirantes figurinos de *Ubu Rei*. As instalações pós-modernas reproduzem um conceito posto em prática pela primeira vez em 1932 pelo dadaísta alemão Kurt Schwitters. E por mais sutil que seja a piada de Mark Tansey em *Uma Breve História da Pintura Moderna* (1981), a de René Magritte em *A Condição Humana* (1933) precedeu-a de quase cinco décadas.

Como delimitar o quadro histórico do pós-modernismo se o seu conceito não se sustenta historicamente? No primeiro ensaio de definição publicado no Brasil, Jair Ferreira dos Santos apontou, como sintomas do mundo pós-moderno, palavras como *chip*, saturação, sedução, niilismo, simulacro, hiper-real, digital e desreferenciação, sendo que no mundo moderno os discursos girariam em torno de outras palavras, tais como energia, máquina, produção, proletariado, revolução, sentido, autenticidade; mas ele constatou: "Se a pós-modernidade significa mudanças com relação à modernidade, o fato é que não se pode dispensar o aço, a fábrica, o automóvel, a arquitetura funcional, a luz elétrica – conquistas associadas ao modernismo. Assim, no fundo, o pós-modernismo é um fantasma que passeia por castelos modernos"[1]. Não há inovação estilística que ocorra fora de alguma tradição artística; estilos "mortos" deixam de sê-lo ao serem reinterpretados; a renovação da arte não é impossível *a priori* – são os artistas que, abandonando o estilo, conformam-se à estética que o *mercado* impõe como norma. David Lyon associa o "pós-modernismo" a um conceito de cultura, e a "pós-modernidade" a um conceito de sociedade, ambos relacionados a três fenômenos: rejeição dos ideais humanistas herdados do Iluminismo; deslocamento do interesse do universal para o particular; substituição da cultura escrita pela cultura audiovisual. Essa mutação seria impulsionada pela cibernética e pelo consumismo; o niilismo hedonista seria a filosofia dominante na pós-modernidade, e Friedrich Nietzsche seu profeta, ao declarar a morte de Deus e imaginar a vida regida por Dioníso[2]. Já Eleanor Heartney observa que o pós-modernismo – que englobaria desde os filmes da série *Guerra nas Estrelas* até a cobertura em estilo *videogame* da Guerra do Golfo – é avesso a definições, mais parecendo "o reflexo de Narciso na água: ele desintegra-se no momento em que se tenta pegá-lo"[3]. E noutro recente ensaio de definição, Charles Lemert previne o leitor desde o título: *Pós-Modernismo Não é o que Você Pensa*, sugerindo que mesmo os entusiastas do conceito ainda não se entenderam sobre o assunto.

Cabe perguntar até que ponto o pós-modernismo não passa de uma *mistificação ideológica*, ao pressupor uma superação da modernidade que não se realizou em parte alguma. Nem nos países mais avançados a informatização da sociedade e a robotização da produção libertaram o homem do trabalho alienado ou substituíram as relações reprodutivas por relações eróticas. Mais ignorantes do que nunca, apesar de mergulhadas num oceano de informações, as elites contemporâneas refugiam-se nos *shoppings centers* enquanto os trabalhadores, tornados supérfluos pela automação, são desempregados em massa e empurrados para a criminalidade. Seria esse mundo – cuja formação Herbert Marcuse descreveu tão

1. J. Ferreira dos Santos. *O que é Pós-Moderno*, São Paulo, Brasiliense, 1986, pp. 17-18.

2. D. Lyon, *Pós-Modernidade*, São Paulo, Paulus, 1998.

3. E. Heartney, *Pós-Modernismo*, São Paulo, Cosac & Naify, 2002, p. 7.

bem como "sociedade unidimensional" em *A Ideologia da Sociedade Industrial* (1964), e que Pier Paolo Pasolini sofreu e denunciou como "universo horrendo" nos seus *Escritos Corsários* (1974) – o aclamado mundo pós-moderno? Não seria esse mundo apenas o resultado da evolução natural da modernidade, em seu estágio avançado de decomposição? Se entendermos o *pós*-moderno como uma *superação* da modernidade, ele deveria comportar uma sociedade inteiramente renovada e remodelada, premissa na qual só os idéologos do neocapitalismo – e os autodenominados pós-modernos – parecem acreditar: na vanguarda das vanguardas, somente *eles* teriam transposto, com uma estupenda cambalhota, a longa ponte moderna estirada sobre o pântano da barbárie, no qual a humanidade chafurda.

O conceito de "pós-moderno" só faz sentido como utopia negativa, isto é, se o seu prefixo for entendido não como superação dos males da modernidade (a despeito do sentido positivo que o conceito de "moderno" também carrega), mas como superação negativa do sentido negativo do fenômeno observado à luz da teoria crítica. Nossa época seria pós-moderna se *isso* implicasse no reconhecimento de que sua brutalidade e sua impiedade superaram a impiedade e a brutalidade da época moderna. A época "pós-moderna" teria sido, então, efetivamente inaugurada em 1945, com a revelação mundial dos campos de extermínio nazistas e a explosão da bomba atômica em Hiroshima e Nagasaki. Ocorridos quase simultaneamente, esses eventos abismais modificaram todo o pensamento e todo o imaginário processados até então. Em Auschwitz e em Hiroshima, o *mal absoluto* irrompeu no mundo, provando possuir uma realidade histórica: o poder total concedido à tecnocracia, pela evolução da burocracia e da tecnologia, tornou possíveis a destruição da essência humana e a extinção do *homo sapiens*[4].

O caráter "elevado" da cultura ficou para sempre abalado desde que a *política biológica*, que se esboçou desde a metade do século XIX na Alemanha, foi implementada pelo Partido Nacional-Socialista de Adolf Hitler, levado ao poder por um dos povos mais cultos da Europa: nesse berço de Goethe, Schiller, Bach e Beethoven, milhares de doentes mentais, malformados, homossexuais e ciganos foram assassinados; e milhões de judeus foram despojados de seus direitos e propriedades, torturados anos a fio, reduzidos a mortos-vivos pelo isolamento, pela fome, pelas doenças, pela escravidão e pelas brutalizações das SS e, por fim, gaseados em instalações industriais que adaptavam a dedetização de insetos à escala humana, segundo determinações médicas e sanitárias do "Terceiro Reich". Médicos e biólogos foram as categorias profissionais que mais aderiram ao nazismo, que dependia em grande medida da autoridade deles. Mas também legitimaram a política biológica do regime pensadores do porte de Martin Heidegger; cientistas da estatura de Werner Heisenberg; psicólogos da influência de Carl Jung; juristas do renome de Carl Schmitt; escritores do prestígio de Knut Hamsun; atores da grandeza de Emmil Jannings; escultores do talento de Arno Breker; cineastas da importância de Georg Pabst; músicos da qualidade de Richard Strauss... provando que nem as elites culturais deixam de regredir à barbárie nas sociedades totalitárias, contando, nessa regressão, com os meios técnicos mais avançados para superar em eficácia as barbáries anteriores. Como escreveu Hannah Arendt, com o advento do totalitarismo, "já não podemos nos dar ao luxo de extrair aquilo que foi bom no passado e simplesmente chamá-lo de nossa herança, deixar de lado o mau e simplesmente considerá-lo um peso morto que o tempo, por si mesmo, relegará ao esquecimento. A corrente subterrânea da história ocidental veio à luz e usurpou a dignidade de nossa tradição"[5]. O universo concentracionário, que aquela pensadora subdividiu em Limbo (as prisões comuns, como Alcatraz),

4. O filósofo Paul Virillio fez uma campanha para que não se tombassem somente os monumentos como a Torre Eiffel, mas também Auschwitz e Hiroshima, os lugares catastróficos, que fazem parte da memória do mundo. Auschwitz foi declarado lugar histórico; a Unesco tombou Hiroshima.

5. H. Arendt, *Origens do Totalitarismo*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989, p. 13.

Purgatório (os campos soviéticos, como o Gulag) e Inferno (os campos nazistas, como Auschwitz), é uma conquista da modernidade.

Assim como o holocausto nuclear. Em 1939, os físicos Enrico Fermi e Szilard, com o apoio de Albert Einstein, alertaram o Presidente Franklin Roosevelt de que os alemães poderiam, em futuro próximo, possuir a bomba atômica, e que os americanos deveriam antecipá-los. Encontrando-se com Niels Bohr na Dinamarca, em setembro de 1941, Heisenberg revelou estar trabalhando no projeto de uma bomba que poderia decidir a vitória dos alemães. Os EUA decidiriam então investir no "Projeto Manhattan", coordenado por Julius Robert Oppenheimer em Los Alamos. Em *Mais Brilhante que Mil Sóis*, Robert Jungk relatou que os cientistas chamavam a bomba que construíam de *gadget* e faziam apostas de um dólar para saber se o teste atômico seria "moça" ou "rapaz", ou seja, um "fracasso" ou um "sucesso". A identificação da bomba potente, que explode em triunfo ejaculatório, dá bem a medida da mentalidade dos atomistas. Profundamente irracionais, eles só tiveram um lampejo de consciência moral quando um deles, o jovem físico Harry Dagmian, recebeu na mão direita uma dose excessiva de radiação, morrendo em 24 horas: pela primeira vez sentiram os desmentidos da declaração do general Leslie Groves, diretor do "Projeto Manhattan", de que a radiação produziria "uma morte inteiramente agradável".

Quando o primeiro teste ocorreu, Fermi não conseguiu pegar no volante e teve ligeiras alucinações, confidenciando à esposa, ao chegar em casa, que o carro parecia saltar de uma curva para outra, sobrevoando a linha direita que as separava. Oppenheimer agarrou-se a um pilar e lembrou-se de uma passagem do *Bagavagita*, na qual, com a luz de mil sóis brilhando no céu, Krishna anuncia: "Eu sou a morte, que tudo arrebata, que abala os mundos". Os cientistas descrevem o teste em termos de mito e teologia, fascinados com o terror que haviam desencadeado. Também o general Thomas Farrell descreveu a explosão com a emoção de um adorador de Shiva:

> Os efeitos poderiam ser considerados sem precedentes, magníficos, belos, estupendos e aterradores. Jamais ocorreu um fenômeno provocado pelo homem com um poder tão tremendo. Os efeitos de luz foram indescritíveis. Toda a região foi iluminada por uma luz escorchante com uma intensidade de várias vezes à do sol do meio-dia. Era dourada, roxa, violeta, cinza e azul. Iluminou todos os picos, fendas, cristas da cadeia de montanhas próxima com uma claridade e beleza que não podem ser descritas e têm de ser vistas para poderem ser imaginadas. Era aquela beleza com a qual os poetas sonham, mas descrevem tão mal e inadequadamente. Trinta segundos depois da explosão surgiu, primeiro, o deslocamento do ar pressionando as pessoas e os objetos, seguido imediatamente pelo trovão forte, contínuo e aterrador, que parecia um prenúncio do Dia do Juízo e nos fazia sentir que nós, coisinhas insignificantes, éramos blasfemos por ousar mexer com forças até aqui reservadas para o Todo-Poderoso.

Henry Stimson, Secretário da Guerra, avaliou:

> A bomba representa apenas um primeiro passo num novo controle do homem sobre as forças da natureza... Creio que realmente atinge o clímax entre o crescente poder de destruição do homem e seu poder psicológico de autocontrole e controle de grupo – seu poder moral[6].

O temido projeto atômico alemão fracassara, e só os EUA possuíam a bomba atômica, desenvolvida para ser usada: o projeto custara US$ 2 bilhões, obtidos por baixo do pano, ocultado que fora dos membros do gabinete ministerial e de quase todo o Congresso[7]. Com a aproximação do fim da guerra, os interesses americanos poderiam ser favorecidos nos acordos internacionais de paz com uma demonstração da nova arma, que James Frank propôs fosse feita num deserto. Sem nenhum dos escrúpulos demonstrados por alguns cientistas envolvidos no projeto, Oppenheimer, Compton, Fermi e Lawrence preferiam ver os efeitos da bomba numa cidade bem povoada e argumentaram ser preciso, para "produzir um efeito impressionante", atingir a população de surpresa, "sem esclarecimento prévio". Na peça *O Caso Oppenheimer*, Heinar Kipphardt mostra como Oppenheimer calculou a

6. Citado por C. Mei Jr., *O Encontro de Postdam*, São Paulo, Círculo do Livro, s/d.

7. Cf. B. Bernstein, "50 Anos após Hiroshima, Feridas Estão Abertas", em *O Estado de S. Paulo*, 22.1.1995.

altura exata em que a bomba deveria ser detonada, para conseguir o máximo resultado, estabelecendo que a área visada devia estar densamente construída de casas de madeira para facilitar a vaga de incêndios. Cogitou-se, primeiramente, em lançar a bomba em Kioto, a antiga ex-capital imperial e cidade santa, com cerca de 1 milhão de habitantes. Mas quando o erudito Erwin Reischawer soube disso, correu em lágrimas ao gabinete do major Alfred MacCormack, pelo que este decidiu poupar aquela cidade medieval. A capitulação do imperador Hiroíto poderia ter sido obtida sem o holocausto nuclear, perpetrado para intimidar a URSS nas negociações de Potsdam, pesando na escolha do alvo o racismo antioriental e o trauma americano de Pearl Harbour, com o antecedente do bombardeio aéreo de 10 de março de 1945 sobre Tóquio, que matou cem mil civis numa única noite. A bomba atômica foi lançada a 6 de agosto de 1945 em Hiroshima, e a 9 de agosto em Nagasaki; bastou apenas um avião, voando em altitude média e velocidade reduzida, para arrasar as duas cidades. Desprendendo, cada uma, energia equivalente a quinze mil toneladas de TNT as duas bombas mataram 232 mil pessoas e feriram mais de cem mil, sem falar nas seqüelas da radioatividade[8].

Como os nazistas em Nuremberg, os envolvidos no bombardeio não se arrependeram de nada: "Isso nunca me impediu de dormir; não tenho de que me envergonhar", declarou Paul Tibbets, o piloto já promovido a general, que lançou a bomba de seu B-29, que batizara com o nome de sua mãe, "Enola Gay"[9]. "Era o que, efetivamente, queríamos fazer [...]. Tínhamos ainda a intenção – e o dissemos – de não nos limitarmos a uma bomba. Seria questão de dez, depois de cem, de mil, de dez mil, e talvez de cem mil bombas", declarou orgulhosamente Oppenheimer[10].

8. O site www.oneworld.org/gallery/hiroshima/hiroshima_top.html traz fotos, algumas nunca publicadas, do que ocorreu em Hiroshima e Nagasaki, patrocinadas pela Conferência Mundial Contra Bombas A e H.

9. Em 1995, o "Enola Gay" passou a integrar o Museu Nacional do Ar e do Espaço, em Washington.

10. J. R. Oppenheimer, *L' esprit libéral*, Paris, Gallimard, 1957, pp. 100-103.

Outros cientistas tentaram discretamente dissociar-se de suas contribuições: confessando ter cometido o maior erro de sua vida ao sugerir a criação do programa atômico a Roosevelt, Einstein passou a militar por um controle de armas supranacional; o físico Willy Higinbotham tornou-se Presidente da Federação dos Cientistas Americanos, fundada para "prevenir a guerra nuclear e o uso das bombas atômicas". Mas muitos dos lamentos *a posteriori* são retóricos, como o de Edward Teller, que declarou que a capitulação do Japão poderia ter sido decidida por "uma explosão nuclear a dez mil metros de altitude sobre a Baía de Tóquio, que provocaria apenas lesões oculares [...]. Lamento que essa opção não tivesse prevalecido"[11]. O cientista que lamenta o holocausto nuclear inventou a bomba de hidrogênio, que libera um calor tão descomunal que um automóvel e a água de um copo evaporam na mesma fração de segundo. Em *Meus Olhos Viram*, Teller escreveu: "E o que meus olhos viram? Viram exatamente o que diz o mais belo verso do *Hino da Batalha da República*. Meus olhos viram o fogo da espada do Senhor", repetindo a mística sadomasoquista dos assassinos atômicos de gabinete. Como observou Robert Jungk, quando os cientistas vêem alguma coisa que lhes parece *technically sweet*, eles a realizam sem qualquer escrúpulo; não é o dinheiro, nem a ideologia que os motiva, mas o *irrestível prazer técnico*.

Assim, se Auschwitz minou a crença na evolução da humanidade, abalando a segurança até então depositada na "vontade do povo" como base para a democracia; se o Gulag arruinou as esperanças colocadas na "socialização dos meios de produção" como base para a revolução socialista, Hiroshima provou que a ciência não faz aumentar apenas a qualidade de vida, como também a qualidade da morte. Já em *Dialética do Esclarecimento* (1947), os filósofos marxistas Theodor Adorno e Max Horkheimer constataram a existência de mecanismos paradoxais constitutivos da razão que tornavam a hu-

11. "Ataque Nuclear Foi Precipitado, Diz Físico", em *O Estado de S. Paulo*, 18.7.1995.

manidade inviável a longo prazo: ao tentar dominar o terror, a razão sucumbe ao terror; ao tentar dominar as forças da natureza, ela é esmagada pelas forças da natureza; ao tentar formar a identidade, é dissolvida pela identidade; ao tentar constituir o eu, é destruída pelo eu; e ao tentar superar o mito, é subjugada pelo mito. Em *A Vida de Galileu*, Bertolt Brecht responsabilizou esse astrônomo e matemático pela ruptura dos laços que poderiam unir, no século XVII, a ciência e o "homem comum". O controle civil do desenvolvimento das pesquisas científicas impediria que a ciência se tornasse esse instrumento ambíguo de liberação e dominação, de conhecimento e terror, de salvação e destruição. Ao abjurar, diante da Inquisição, sua doutrina do movimento da Terra, Galileu separou seu corpo da verdade, e a ciência moderna nasceu sob o signo dessa separação: dos meios e dos fins, da objetividade da pesquisa e da subjetividade do pesquisador, da linguagem técnica e da linguagem vulgar. Os cientistas passaram a servir ao Estado e à empresa, indiferentes à meta humanista do conhecimento como meio de "diminuir a canseira da existência". Com a transformação dos povos em massas cientificamente manipuladas, a difusão do mito da ciência pura leva a imagem "real" do cientista a refluir para os estereótipos dos filmes de terror e ficção científica, nos quais os sábios liberam, de seus laboratórios secretos, forças que não podem mais controlar – monstros que os devoram e ameaçam toda a humanidade. Hoje, nada mais separa os cientistas loucos dos pesquisadores de ponta, como o inventor da bomba de nêutrons, que a considerou uma *bomba cristã* por "só matar gente". Mais sadios são os atomistas da peça *Os Físicos*, de Friedrich Dürrenmatt, que se internam voluntariamente num hospício para poupar a humanidade de seus inventos. Infelizmente, são personagens fictícios, enquanto os cientistas que construíram e atestaram a bomba atômica contra a população civil do Japão e continuaram a participar dos programas armamentistas da Guerra Fria, até hoje – muitos deles consagrados com o Nobel – integram a história do mundo.

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, selado com o holocausto nuclear, os sobreviventes de outro holocausto – o nazista – encontram-se sem lugar no mundo. Centenas de milhares de judeus sem lugar no mundo, ameaçados pelos saqueadores de guerra, sobrevivendo em campos de refugiados, imigraram em massa para a Palestina. Resistindo ao colonialismo britânico, os refugiados judeus estabelecem-se na terra de seus antepassados comprando terrenos, drenando pântanos, fixando-se em *kibutzim*: depois do Holocausto, a Palestina aparece-lhes como a Terra Prometida. Mas a terra de seus ancestrais estava agora ocupada pelos árabes, que não aceitaram um Estado judeu ao lado de um Estado árabe palestino segundo o acordo de partilha estabelecido pela ONU em 1948. Sem compromisso com a "questão judaica" ocidental, que levara os judeus, de perseguição em perseguição, ao Holocausto, e menos ainda com o idealismo dos sionistas, os árabes tomam os judeus por invasores, ocupantes e colonos estrangeiros de seus territórios e lutam para libertar "sua" terra. O sonho sionista transforma-se no pesadelo sangrento que ocupa diariamente as páginas dos jornais. Desse ponto de vista, a criação de Israel foi uma bem-sucedida tentativa do Ocidente de lavar as mãos e apaziguar sua má consciência, orientalizando a questão judaica; de povo sem Estado, vítima dos Estados cristãos, os judeus foram levados a assumir o papel de "carrascos" de um novo povo sem Estado, vítima do Estado judeu, acusado de uma escandalosa "questão palestina". Na verdade, recusando a proposta de Estado recomendada pela ONU, os árabes palestinos deixaram-se ficar num limbo, evitando a absorção pelos diversos Estados árabes, para se apresentarem ao Ocidente, de longa tradição anti-semita, como as vítimas de Israel, reivindicando na ONU e em outros fóruns um Estado palestino no lugar ocupado pelo único Estado judeu no mundo, evitando acordos de paz e aterrorizando os civis *israelis* por meio de atentados a bomba e "operações de martírio" organizadas por grupos terroristas, incentivados por autoridades religiosas e políticas da Autoridade Palestina e de seus aliados em todo o mun-

do árabe. Contando com o apoio militar e financeiro dos EUA – que os anti-americanos culpam por todos os males do mundo – e sendo o único Estado no mundo onde um judeu pode sentir-se verdadeiramente em casa, Israel torna-se o alvo predileto das esquerdas ocidentais, que abraçam a causa palestina por ódio ao imperialismo – que os EUA, por ser a maior das potências encarnam – e aversão atávica ao dinheiro – que os judeus, por tradição de usura imposta pela Igreja, representam no imaginário anti-semita. O terrorismo de organizações como Hamas, Hizbollah, Jihad, Brigada dos Mártires de Al-Aqsa, às quais afluem militantes doutrinados desde a infância para imolar-se em atentados suicidas é alimentado por potentados corruptos, que eternizam o conflito como um diversionismo útil, apontando aos súditos radicalizados pela pobreza um bode expiatório para canalizar a violência represada e fantasiar soluções mágicas, conservando sem risco de questionamento suas sociedades feudais.

Depois de Hiroshima e Nagasaki, não era mais interessante exercitar o espírito crítico. A vitória americana era total: científica, tecnológica, militar, econômica, política, cultural; os únicos descontentes eram os comunistas. O esplendor dos musicais em tecnicolor reflete a explosão atômica do sonho americano, a consolidação de seu estilo de vida, a era do obsoletismo planejado, da produtividade destrutiva, da felicidade geral que reprova todo sentimento de culpa. Contudo, já a partir de 1947, a administração Harry Truman (1945-1953), alertada por dois documentos chamados de *Longo Telegrama* e *Artigo X*, escritos por George Kennan contra os aliados russos (sem os quais o mundo não teria vencido o nazismo, já que eles absorveram 85% dos ataques alemães por terra), implanta a doutrina anticomunista, que estimula a defesa forçada da liberdade dos povos e a ajuda financeira aos governos aliados, numa corrida armamentista acompanhada por uma "guerra psicológica", cujo primeiro ato é a perseguição iniciada pelo Procurador Geral, Tom Clark, e Edgar Hoover contra funcionários públicos, escritores, encenadores, roteiristas e cineastas dotados de concepções políticas opostas ao *american way of life*, seja por uma autêntica posição crítica diante da vida, seja por uma recalcada adesão ao comunismo. Uma antiga comissão criada para investigar atividades "anti-americanas" é reativada por J. Parnell Thomas, que começa a tomar depoimentos de "testemunhas amigáveis"[12]. Contra essa primeira onda de delação, um grande número de realizadores, atores e roteiristas protestam em nome da liberdade de opinião e consciência, formando o Comitê em Prol da Primeira Emenda[13]. Mas quando, em 1949, a União Soviética explode sua primeira bomba atômica, os americanos são arrebatados pelo medo. Uma Guerra Fria tem início em plena euforia do consumo. Os meios de comunicação de massas são inundados de propaganda. A ameaça nazista e o perigo amarelo nos filmes de espionagem são substituídos pelo medo do comunismo. Nos filmes de ficção científica, alienígenas vindos de Marte, o planeta vermelho, tentam dominar os terráqueos a partir do interior americano. A caça às bruxas inicia-se em 1950, quando o senador Joseph McCarthy denuncia 205 agentes comunistas infiltrados no Departamento do Estado. Em toda parte, os "suspeitos" de colaborar com a URSS – por terem, mesmo há anos, contribuído com alguma organização de esquerda, assistido a um *meeting*, participado de uma manifestação ou simplesmente conhecido um comunista – eram despedidos de seus empregos. Dezenas de filmes

12. A escritora Ayn Rand detecta propaganda comunista no filme *Song of Russia*, realizado durante a aliança anti-nazista entre os Estados Unidos e a União Soviética na Segunda Guerra. Os produtores Jack Warner e Louis Mayer denunciam seus roteiristas; o ator Adolphe Menjou opina que "a América devia armar-se até os dentes" para deter o *perigo vermelho*; os diretores Walt Disney e Leo McCarey recomendam que o Partido Comunista seja posto na ilegalidade; os astros Robert Taylor, Robert Montgomery, Ronald Reagan e John Wayne oferecem sua colaboração; e a mãe de Ginger Rogers declara que *Apenas um Coração Solitário* (*None but the Lonely Heart*), de Clifford Odets, destilava propaganda comunista por seu caráter deprimente.

13. John Huston, Judy Garland, Philip Dunne, William Wyler, Myrna Loy, Melvyn Douglas, Edward G. Robinson, Humphrey Bogart, Lauren Bacall, Burt Lancaster, Gene Kelly, Van Heflin, Frank Sinatra, Richard Conte e Danny Kaye, entre outros.

são censurados, centenas de artistas afastados da produção, Clifford Odets é preso por três meses e os "Dez de Hollywood"[14], que se recusam a cooperar nas delações, são condenados a um ano de prisão. A Segunda Comissão consegue transformar muitos acusados em delatores[15]. O escritor Dashiell Hammett é levado à prisão em algemas, como perigoso delinqüente; cerca de trezentos artistas, técnicos e escritores são colocados na *lista negra* e proibidos de prestar seus serviços na indústria cinematográfica; uma *lista cinza* de profissionais "parcialmente aproveitáveis" é providenciada. A paranóia chega ao auge em 1951, quando o casal de cientistas judeus Julius e Ethel Rosenberg são eletrocutados como espiões. Novas comissões são montadas entre 1953 e 1955[16]. Participando desse clima de pesadelo, a "teoria do dominó" conduz a América às intervenções militares na Coréia e no Vietnã. A corrida armamentista entre as duas superpotências obriga os países "satélites" a um alinhamento automático sob a ameaça permanente do fim do mundo. Superando largamente o arsenal atômico soviético, os EUA acumulam um montante de duzentas mil armas e ogivas nucleares. Seus estrategistas elaboram a doutrina do "equilíbrio de terror" (pela capacidade de resposta simultânea de cada adversário) batizada de MAD – Mútua e Assegurada Destruição – e a do ataque nuclear localizado contra adversários desprevenidos (com o agressor protegido por um escudo antimísseis), chamada de NUTS – Nuclear Utilization Target Selection – doutrinas que mantêm, até hoje, o mundo em suspense de morte. A revisão dos valores petrificados da cultura ocidental torna-se o programa mais urgente dos pensadores comprometidos com a vida: "Antes vermelho que morto", declara o filósofo Bertrand Russell, iniciando o movimento antinuclear.

Na Europa do pós-guerra, o momento mais importante do pensamento – desenvolvido ainda durante a Ocupação – pertence a Jean-Paul Sartre que, em contos como *A Infância de um Chefe* (1938); novelas como *A Náusea* (1938); tratados filosóficos como *O Ser e o Nada* (1943); romances como *Os Caminhos da Liberdade* (1945); peças como *As Moscas* (1943), *Entre Quatro Paredes* (1944), *Mortos Sem Sepultura* (1946), *As Mãos Sujas* (1948), *O Diabo e o Bom Deus* (1951) e ensaios biográficos como *Baudelaire* (1947) e *São Genet – Comediante e Mártir* (1952), proclama a total responsabilidade do homem por sua liberdade num universo contingente e absurdo, ao qual só ele mesmo pode dar sentido por meio de um projeto existencial no qual comprometa toda a humanidade. Aplicando a filosofia existencialista à questão feminina, Simone de Beauvoir revela que "não se nasce mulher, torna-se", fornecendo, em *O Segundo Sexo* (1949-1950), uma ideologia urgente para a emancipação das mulheres da escravidão patriarcal. As mulheres ocidentais já haviam sido liberadas por intermédio das máquinas, que as equipararam em força aos homens, e pela Segunda Guerra, que as lançaram no mercado de trabalho, mas ainda estavam atadas às amarras ideológicas da feminilidade. Se o existencialismo de Sartre e Beauvoir pressupõe o engajamento político, o de Albert Camus é menos confiante na ação: o ato gratuito cometido por seu *Estrangeiro* (1942) – um personagem que se perde por ser sincero e dizer sempre a verdade – cons-

14. Dalton Trumbo, John Howard Sawson, Alvah Bessie, Herbert Biberman, Lester Cole, Albert Maltz, Adrian Scott, Ring Lardner Jr. Samuel Ornitz e Edward Dmytryk, sendo que este último escapa vendendo sua consciência.

15. Entre eles, Larry Parks, José Ferrer, Elia Kazan, Budd Schulberg e Clifford Odets.

16. Nela colaboram, entre outros, Jerome Robbins, Lee J. Cobb e Robert Rossen, que denunciou nada menos que 54 pessoas – todos os seus antigos companheiros. Cf. a excelente introdução de G. Wills em *A Caça às Bruxas*, de Lillian Hellman, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1981, pp. 1-21; T. Schatz, *O Gênio do Sistema – A Era dos Estúdios em Hollywood*, São Paulo, Companhiadas Letras, 1991, pp. 411-461; Otto Friedrich. *A Cidade das Redes – Hollywood nos Anos 40*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989, pp. 289-429. Arthur Miller, na peça *As Feiticeiras de Salem* (*The Crucible*, 1953); Charles Chaplin, em *Um Rei em Nova Iorque* (*A King in New York*, 1957); Martin Ritt em *Testa de Ferro por Acaso* (*The Front*, 1976); e Nicholas Hytner, em *As Feiticeiras de Salem* (*The Crucible*, 1996), com roteiro de Miller, reproduziram com arte a atmosfera de histeria que então reinava nos EUA.

titui um desvio da luta social e, não por acaso, o conformismo otimista que propõe em *O Mito de Sísifo* (1943) tornar-se-á mais popular que o árduo projeto sartriano: durante a guerra da Argélia, Sartre e Simone aproximam-se do PCF mantendo sua posição de liberdade, avessa aos partidos políticos; ambos participam ativamente do movimento anticolonialista e têm seus textos censurados; são ameaçados de morte; o apartamento de Sartre é bombardeado, enquanto André Malraux, traindo seu passado, assume o Ministério da Cultura da França. Em 1953, com a morte de Stálin e a condenação e execução de Béria, surgem indícios de um "degelo" a quebrar as verdades monolíticas do stalinismo.

Nos EUA, desde 1947 Jackson Pollock produz os borrões de sua *action painting*. A literatura existencialista de Theodor Dreiser, John Steinbeck, William Faulkner, Ernst Hemingway e John Dos Passos ganha uma vertente homossexual com Gore Vidal que, a partir de *A Cidade e o Pilar* (1948), começa a escandalizar o mundo das letras. No teatro, a atmosfera é renovada, por um lado, com a crítica social e política do *establishment* por Arthur Miller e, por outro, com a incorporação dos fantasmas do desejo impotente e homossexual nos dramas de Edward Albee e Tennessee Williams. Em 1950, John Cage descobre o *I Ching* chinês, a partir do qual compõe sua música aleatória. Logo o anarquismo do *Living Theater*, de Judith Malina e Julien Beck irrompe em Nova Iorque, levando à cena nudez, orgia, vício e protesto, rompendo a tradicional divisão entre palco e platéia. Os puritanos vêem o país afogando-se na delinqüência juvenil, estimada em cerca de 2,5 milhões de casos e descrita como "um câncer que pode se espalhar e contaminar muitas células boas em nossa sociedade". Hollywood reflete esse clima lançando Marlon Brando em *O Selvagem* (*The Wild One*, 1954), e James Dean em *Juventude Transviada* (*Rebel Without a Cause*, 1955).

Em 1953, após uma conferência do inglês Maurice Wilkins sobre o espectro de difração dos raios-x de cristais de DNA, o estudante americano James Watson *imagina* uma estrutura regular para tal cristalização e, depois de vinte meses de reflexões em Cambridge, chega, com a ajuda do físico inglês Francis Crick, ao desenho final da estrutura do polímero linear de dupla hélice que, desde então, cativa a imaginação de cientistas e leigos em todo o mundo. A suposta descoberta da "espiral do DNA", fruto da imaginação de um estudante e do apoio teórico de um físico, teria tantas implicações na "ciência da hereditariedade" que alguns autores a tomaram como o começo da *biologia molecular*. Desde então dotado de uma marca visual fictícia mas fascinante, o DNA – descrito como uma molécula formada pela união de nucleotídios, a mais longa do ser vivo, atingindo dois metros no ser humano, pois extraordinariamente amarrotada no interior do núcleo celular, e a única capaz de dividir-se e reproduzir-se – tornou-se o símbolo material da vida, o mito mais poderoso sob o qual a genética foi relançada no mundo com estardalhaço, levando Jean Bernard a escrever que "o homem é hoje definido por suas moléculas"[17].

Em 1955, A luta pelos direitos civis dos negros tem início quando, uma mulher negra chamada Rosa Parks é presa por se recusar a ceder seu lugar a um branco num ônibus, em Montgomery, no Alabama. A contracultura afirma-se quando o poeta Allen Ginsberg assumindo sua homossexualidade, lança *Urro (Howl*, 1956), um longo poema que fixa, em versos livres e incandescentes, o desespero de sua geração; e outro, motivado pela morte da mãe, *Kaddish* (1959), no qual atinge os limites da expressão de seu próprio desespero. No romance *On the Road* (1957), de Jack Kerouac, os *beats*[18] encontram outra Bíblia: rejeitando a cultura, eles tentam fugir dos horrores da existência regida pelo puritanismo da classe média americana, atribuindo às viagens uma dimensão metafísica, abrindo o coração e as veias às mais varia-

17. G. Schapira, *Le Malade Moleculaire*, Paris, PUF, 1994, prefácio, pp. 9 e 21.

18. Willard Thorp aponta três significados para o termo *beat*: "Significa o estar na camada inferior da sociedade dentro da qual o poeta tem sido 'derrotado' pelos costumes que ele detesta. Também significa pulsação, os ritmos de jazz que acreditam ser a verdadeira pulsação da época. Por fim, Jack Kerouac diz que inventou o termo e que o significado é *beatitude*".

das experiências regidas pelo acaso; sua rebelião não é politicamente orientada, escarnecendo de todas as instituições sociais e cultuando o primitivismo; reivindicam para si uma liberdade extremada, e vivem em função de impactos emocionais; buscam o convívio – tabu na América – com os negros, que consideram mais espontâneaos e desinibidos, e extraem do jazz uma visão do apocalipse. Terminam suas jornadas no abandono e na miséria, dominados pelo álcool e pelas drogas. Não chegam a lugar nenhum, mas inspiram milhões de adolescentes reprimidos a seguir, como eles, o chamado das *free ways*.

Na Inglaterra e na França desponta o *teatro do absurdo*, apresentando um mundo esvaziado de sentido após a morte de Deus – tema desenvolvido com perversidade por Jean Genet já em *As Criadas* (1947); com tragicomicidade por Eugène Ionesco a partir de *A Cantora Careca* (1950); com crueldade por Samuel Beckett em *Esperando Godot* (1952); e com humor negro por Harold Pinter desde *A Festa de Aniversário* (1958).

No universo barroco de Genet, o desejo de abismar-se no pecado significa querer encontrar, no auge da perdição, o máximo do prazer, num equivalente moral do sadomasoquismo físico. Ele se rende aos símbolos do poder por saber o quanto de homossexualidade eles contêm em segredo. Mas em vez de condenar a trapaça, ele a usufrui, abstraindo de criminosos, soldados, carrascos e torturadores, a sua ideologia determinista, conformista ou extremista, para apresentá-los e gozá-los como belos corpos musculosos, bem-preparados para o amor viril. Sob qualquer pretexto, Genet dedica-se a pintar retratos de homens em situações que os empurram até a beira do orgasmo. Sua obra faz a apologia do Crime, da Traição e do Mal, mas é paradoxalmente mais livre que a dos surrealistas que a condenaram.

Já no universo de Ionesco o absurdo da vida é levado ao extremo; a única felicidade possível reside numa existência sem ambições de glória ou ilusões de imortalidade. Dado que a morte reduz tudo a pó, o homem deveria *apenas "ser"*. O progresso humano revela-se um mito: a arte, a literatura, as ciências não passariam de invenções sem préstimo. Descrente da ação, Ionesco condena o totalitarismo, mas aceita as injustiças sociais, como se elas fossem dados da natureza. Importa-lhe apenas os "problemas fundamentais do homem": a morte, o vazio, a dúvida sobre a existência de Deus. Essa religiosidade metafísica impede seu "homem absurdo" de gozar a vida, cujo sentido é retirado pela morte – para ele a única realidade. Ionesco não acreditava na "angústia" que Cioran dizia sentir diante da morte: seria uma necessidade de estilo, artificial, e sem fundamento. Em seu caso, a angústia o oprimia verdadeiramente, a ponto de fazê-lo buscar em Cristo uma resposta. No seu pietismo ele pensava, com Gabriel Marcel, Emmanuel Mounier e Denis de Rougemont, que "a única ação possível em favor da humanidade é a prece". Caberia a Deus somente a solução dos problemas humanos. Por isso considerava Sartre o "rei dos tolos", e recusou-se a conhecê-lo.

Já nos textos de Beckett, tão secos quanto o corpo dele, o tema obsedante é a decadência – das idéias, da memória, do homem. Os bons tempos, os dias felizes acabaram-se. O mundo é um plano inclinado, pelo qual apenas se desce; um cilindro, que se tenta escalar segundo regras fixas, até se encontrar do lado dos vencidos. O negativismo de suas peças e romances já se encontra em muitos dos títulos, que evocam a morte, o fim, o nada. Mesmo o amor é carregado de desespero e morbidez: "B. escrevia o nome da amante em excrementos bovinos, depois lambia o dedo". Seus personagens perderam o contato com a realidade, a dimensão do tempo; vagam num deserto de sentimentos, desejos, ações; nem rir sabem mais. Num mundo de cinzas e radioatividade que avança, a sensação de que tudo está terminando vem dos atos ex-humanos executados à deriva da História, que lhes conferia sentido: agora, resta apenas o ritual. Devorados pelo mistério da existência, os seres de Beckett são freqüentemente dotados de tumores, recordando um passado aparentemente pleno; imersos em latas de lixo, vasos, buracos, tentam em vão escapar da imanência radical por meio da verborragia e do delírio.

Nas peças de Pinter, como em seus brilhantes roteiros de cinema, uma realidade aparentemente banal é transfigurada por uma sutil atmosfera de perversão, que perpassa os diálogos cortantes e os momentos pesados de silêncio, que revelam uma aguda consciência de classe projetada na alma dos personagens. Sua sensibilidade pelos detalhes pode transformar-se em obsessão: ao dirigir uma de suas peças, Pinter implicou, durante os ensaios, com um ator cujo papel limitava-se a ficar num canto, sem se mexer, com um capuz na cabeça; ele pediu que fosse substituído por outro figurante: "Ele não estava bem no papel", explicou.

Em 1955, enquanto Jasper Johns conquista a crítica de arte com suas abstrações coloridas e Walt Disney inaugura a Disneylândia, Richard Hamilton produz em Londres a colagem *O que Faz os Lares Atuais tão Sedutores*, um painel de três metros quadrados, mostrando o interior de uma casa repleta de objetos de consumo, incluindo os seus habitantes – uma *pinup* e um halterofilista. Em 1956, os críticos americanos Fiedler e Banhan cunham para essa nova tendência o termo *pop art*. Desde então, as obras mais ultrajantes são concebidas e celebradas. James Rosenquist cria um mural de 30 x 3m representando um avião caça F-111 com pneus, cogumelo atômico, secador de cabelo e macarrão; Roy Lichtenstein recorta quadrinhos, amplia-os com projetor e pinta-os com cores fortes, incluindo diálogos fora de contexto; em 1957, o anarquista Guy Debord, dizendo-se "doutor em nada", funda na Itália a Internacional Situacionista.

Os avanços da tecnologia informacional tornam-se irrefreáveis: em 1954, o silício passa a ser a matéria básica na fabricação de transístores, possibilitando sua fabricação em larga escala; em 1956, é produzido o primeiro disco rígido magnético para a armazenagem de dados; em 1957, Jack Kilby e Bob Noyce inventam o circuito integrado; o desenho do *chip* dá partida à corrida aos computadores pessoais que, se no início ocupavam todo um quarto, passam a ser cada vez mais compactos; em 1958, o físico Willy Higinbotham adapta a tela de um osciloscópio para os usuários distraírem-se com um jogo de tênis, criando o *videogame*; em *1961*, a máquina de escrever elétrica é colocada no mercado; em 1968, surge a primeira calculadora científica de mesa; em 1969, pesquisadores do Departamento de Defesa dos EUA criam a primeira rede de computadores, que dará origem à Internet, planejada para sobreviver a um ataque nuclear automaticamente redirecionando informações em torno de áreas danificadas[19]. Em Paris, os telefones eram raros e para uma comunicação urgente ia-se ao correio mandar um *pneumático*, escrito num papel especial, colocado num cilindro que percorria a cidade num tubo até sair no posto onde o carteiro o entregava ao destinatário.

Nas telas grandes, é o momento do "cinema de autor", tendência com a qual jovens críticos franceses – Jean-Luc Godard, François Truffaut, Jacques Rivette, Claude Chabrol, Eric Rohmer, futuros cineastas da *nouvelle vague* – identificam-se, na revista *Cahiers du Cinéma*, em clássicos de Hollywood assinados por diretores como Alfred Hitchcock, Howard Hawks, John Ford, Michael Curtiz, Raul Walsh, William Wyler e William Wellman, e naqueles que, nas cinematografias marginais, tornar-se-ão os mestres das futuras gerações de cineastas: Luis Buñuel, no México; Satyajit Ray, na Índia; Glauber Rocha, no Brasil; Andrej Munk e Andrej Wajda, na Polônia; Akira Kurosawa, Yasujiro Ozu e Kenji Mizoguchi, no Japão; Ingmar Bergman, na Suécia; Federico Fellini, Luchino Visconti, Valerio Zurlini, Pier Paolo Pasolini e Michelangelo Antonioni, na Itália; David Lean, Joseph Losey, Tony Richardson e Lindsay Anderson, na Inglaterra; Jacques Tati e Robert Bresson, na França; Mikhail Romm, Andrei Tarkovski e Sergei Paradjanov, na Rússia.

Se o capitalismo goza de boa saúde, tal como o economista John Kenneth Galbraith o descreve em *A Sociedade Afluente* (1958), na China, ao contrário, a política de "salto para a frente" do ditador Mao Tsé-tung desorga-

19. Cf. L. Pereira Baptista, *Net-Art: Um Instantâneo da Arte na Era Informacional*, tese de mestrado inédita, defendida na Escola de Belas Artes da UFMG, Belo Horizonte, 2001.

niza de tal modo a produção rural que o resultado é a morte pela fome de trinta milhões de pessoas a partir de 1959. Em 1960, a descolonização termina com a independência de dezesseis Estados africanos. Nos EUA, a administração John Kennedy planeja a invasão da Baía dos Porcos para tentar depor Fidel Castro em1961; mas a operação, desastrosa, fracassa. Em 1962, a instalação secreta de mísseis nucleares soviéticos em Cuba torna mais concreta a ameaça do holocausto nuclear. No ano seguinte, as marchas pelos direitos civis ganham seu hino – *Blowing in the Wind*, de Bob Dylan – e atingem o apogeu na manifestação que reúne duzentas mil pessoas a 23 de agosto em Washington, para ouvir Mahalia Jackson, Joan Baez e Lonnie Sattin cantar e, pouco antes do crepúsculo, Martin Luther King discursar: "Eu tive um sonho [...]. Eu sonhei que um dia, sobre as colinas vermelhas da Georgia, os filhos dos antigos escravos e os filhos dos antigos proprietários de escravos sentariam juntos à mesa da fraternidade". Logo o discurso de "I have a dream" evolui para a política de afirmação do orgulho negro – "Black is Beautiful" – e desta para o radicalismo do Black Power e a luta armada dos Panteras Negras, cujos líderes – Malcolm X, Fred Hampton, George Jackson, entre muitos outros – serão assassinados por conspiradores que não pouparão o liberal Martin Luther King, nem o próprio presidente Kennedy, assassinado em Dallas quando acenava para a multidão em carro aberto.

Percebendo que as burocracias capitalista e comunista impediam qualquer mudança, o Dr. Timothy Leary conclui: "É preciso drogar-se". Expulso de Harvard em 1963 por ter dado LSD a seus alunos, ele acusa a CIA de introduzir a droga nos EUA, reivindicando ao mesmo tempo sua "democratização". Forma-se, assim, um conglomerado sem oposição, no qual forças aparentemente opostas visam os mesmos objetivos: a mutilação mental dos jovens antes de sua alienação no mercado de trabalho. No Brasil, o golpe militar de 1964 inicia um período de censura à imprensa, ameaça à cultura, isolamento do país, perseguição à esquerda e modernização tecnológica. Na URSS, o poeta Joseph Brodsky é condenado a cinco anos de trabalho forçado por "parasitismo" – por não ter um trabalho regular e não ser reconhecido oficialmente como escritor. Na França, a literatura engajada e o existencialismo marxista são ameaçados pelo *nouveau roman*, que dissolve a estrutura do romance clássico; e pelo estruturalismo, que dissolve a liberdade na malha dos discursos. Escritores como Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet e Michel Butor escrevem romances sem enredo, feitos apenas de descrições de objetos e situações fragmentadas. O novo pensamento francês, que engloba autores diversos como Claude Lévy-Strauss, Louis Althusser, Michel Foucault, Jacques Derrida, Jacques Lacan, Roland Barthes e Julia Kristeva, preocupa-se mais com a linguagem, os signos, os discursos, do que com a realidade concreta da luta de classes, da economia mundial e das "grandes causas" dos partidos, preferindo aliar-se aos marginais, aos movimentos minoritários, atacando os micropoderes, incitando microrrevoluções. Em *As Palavras e as Coisas* (1966), Foucault sugere que cada época é regida por um determinado discurso, do qual não se pode escapar, sendo a nossa aquela que decreta o fim do humanismo.

Na Alemanha, o dramaturgo Peter Weiss acompanha em Frankfurt, como observador anônimo, durante vários meses, de 1964 a 1965, o processo dos médicos de Auschwitz e fixa, com base nos depoimentos dos criminosos de massas, na peça-oratório em 11 cantos intitulada *O Interrogatório* (*Die Ermittlung*), a essência do holocausto. Sob a administração Lyndon Johnson (1963-1969), a escalada americana no Vietnã atinge seu ponto máximo quando, em 1968, soldados americanos massacram quinhentos civis na aldeia de My Lai, no espírito de "Tivemos que destruí-la para salvá-la". A esquerda rearticula-se para denunciar o genocídio: Jean-Paul Sartre e Bertrand Russell criam o Tribunal Internacional Contra os Crimes de Guerra Cometidos no Vietnã (1967); Jean-Luc Godard realiza *A Chinesa* (*La chinoise*, 1967); Susan Sontag relata sua *Viagem a Hanói* (1968); e Jane Fonda despoja-se de seu *glamour* para levar seu apoio

aos *vietcongs*. Com a TV trazendo para dentro dos lares imagens vívidas e chocantes de aldeias dizimadas, crianças queimadas pelas bombas de napalm e civis baleados a sangue frio, as manifestações de protesto explodem em todo o mundo. Os Beatles tornam-se – constata John Lennon – mais populares que Jesus Cristo, moldando o imaginário de uma geração com sua revolta aparente, sua revolta da aparência; o mais sedutor veículo de promoção do grupo – a animação *Submarino Amarelo* (*Yellow Submarine*, 1968), de George Dunning – impulsiona o movimento *hippie*, que explode no musical *Hair* e no megaconcerto de Woodstock (1969), prometendo a "libertação da opressão" na pasmaceira de uma vida comunitária, e a "expansão da consciência" por meio do consumo de drogas. Na França, o teatro do absurdo evolui para o *teatro pânico,* de Fernando Arrabal, com seu anarquismo político e seu erotismo perverso. Peter Brook expõe brutalmente a loucura na montagem da peça *Marat-Sade*, de Peter Weiss. E, em maio, uma revolta estudantil sem precedentes, com reivindicações que extrapolam a vida acadêmica e a política do PCF, exige o impossível – a utopia já –, provocando batalhas nas ruas de Paris, com policiais atacados por paralelepípedos arrancados do passeio pelos estudantes e seus simpatizantes, protegidos por barricadas como na velha comuna. Apoiando a revolta, Sartre e Marcuse transformam-se nos ícones do movimento, cujas repercussões atingem todo o mundo – já então uma "aldeia global" , segundo a profecia de Marshall McLuhan.

No cinema de Hollywood, decreta-se o fim do código de produção; a droga, a violência e o sexo podem agora ser exibidos sem travas, e filmes como *Uma Rajada de Balas* (*Bonnie and Clyde*, 1967), de Arthur Penn; *O Bebê de Rosemary* (*Rosemary's Baby*, 1968), de Roman Polanski; *2001, Uma Odisséia no Espaço* (*2001: A Space Odyssey*, 1968), de Stanley Kubrick; *Barbarella* (*idem*, 1968), de Roger Vadim; *Sem Destino* (*Easy Rider*, 1968), de Dennis Hopper e Peter Fonda, e *Meu Ódio Será sua Herança (The Wild Bunch*, 1969), de Sam Peckinpah, causam grande impacto. Na noite de 9 de agosto de 1969 em Beverly Hills, na Califórnia, membros da seita de Charles Manson invadem a mansão de Sharon Tate, atriz e esposa do cineasta Polanski, então grávida de oito meses, e a esfaqueiam até a morte. São mortos também o cabeleireiro Jay Sebring; a jovem milionária Abigail Forger e o escritor e cineasta Wotjek Frykowsky, colega de escola de Polanski, que fazia companhia a Sharon a pedido do diretor, que estava viajando[20]. Os produtores passam a investir numa espiral de violência e sexo sem limites, e filmes como *Pequenos Assassinatos* (*Little Murders*, 1971), de Allan Arkin; *Procura Insaciável* (*Taking off*, 1971), de Milos Forman; *Sob o Domínio do Medo* (*Straw Dogs*, 1971), de Peckinpah; ou *Laranja Mecânica* (*Clockwork Orange*, 1971), de Kubrick, antecipam uma nova era de violência de massa. Novas linguagens desenvolvem-se nas cinematografias "marginais": a *Nouvelle Vague*, na França; o Cinema Novo, no Brasil; o Novo Cinema, na Alemanha. A liberação sexual torna-se irreversível no Ocidente com o uso da pílula anticoncepcional.

Contudo, a partir de 1969, as forças obscurantistas voltam a rearticular-se em todo o mundo. Na França, o PCF e CGT deixam a revolução fracassar ao retirarem o apoio aos estudantes quando suas reivindicações deixaram de ser apenas econômicas e visaram mudar a vida. Na China, a Revolução Cultural reduz a produção cinematográfica do país a desenhos animados pedagógicos, documentários e operetas cujas imagens não são mais assinadas; como ninguém se responsabilizava pelas mensagens anônimas, objetivas e oficiais desses "filmes coletivos", quem quisesse criticá-las voltava-se contra o Estado: todo e qualquer movimento negativo tornava-se, imediatamente, *contra-revolucionário*. Na Tchecoslováquia, a tentativa de abertura conhecida por Primavera de Praga foi esmagada pelos tanques russos:

20. Para alertar as novas gerações que vêem em Charles Manson um "pilar contra a forma americana de vida", o cineasta polônes Baretk Frykowsky, filho do escritor assassinado, produziu um filme sobre o massacre procurando ser o mais fiel possível na reconstituição dos fatos.

> Meio milhão de tchecos foram demitidos. Cerca de duzentos escritores, entre eles os mais famosos, não só foram impedidos de publicar suas obras, como também seus livros foram retirados de todas as bibliotecas e *seus nomes* apagados dos manuais de história. Em lugar de quarenta revistas literárias e culturais há agora apenas uma. O grande cinema tcheco não existe mais. A história política e cultural foi reescrita: nela não se encontram nem Franz Kafka, nem Tomaz Masaryk, nada que o totalitarismo russo não possa digerir,

escreve Milan Kundera. Nos EUA, sob a administração de Richard Nixon, todos se encantam com as proezas tecnológicas da NASA, que leva, na Apollo 11, o primeiro homem à Lua. No processo de instalação de mortíferas usinas nucleares, a propaganda assimila os ecologistas a terroristas: é o prenúncio da "utopia técnica desmassificada", que Alvin e Heidi Toffler proclamam em *O Choque do Futuro* (1970). A crítica cultural de intelectuais como Lewis Mumford, Dwight Macdonald, Edmund Wilson, Alfred Kazin, Daniel Bell ou Irving Howe cede pouco a pouco ao peso do academicismo. A literatura engajada de um James Baldwin que, negro e homossexual, desmascara a doença do branco racista em *Pelas Praças não Terás Nome* e *Da Próxima Vez, Fogo*; de um Norman Mailer, que brilha nas crônicas autobiográficas de *Marcha sobre Washington* e *Os Degraus do Pentágono*; ou de uma Susan Sontag, a grande ensaísta de *Contra a Interpretação* e *A Vontade Radical*... dá lugar às paródias e pastiches de escritores como Tom Wolfe, Donald Barthelme, Kurt Vonnegut, John Bart ou Thomas Pynchon. Nas artes plásticas, a *pop art* adquire tons sombrios e até mórbidos. Na Holanda, Herman Damen escreve um poema numa vaca e define seu feito como *arte processual*. Em 1965, em Düsseldorf, numa *performance* intitulada *Como Explicar Quadros a uma Lebre Morta*, o alemão Joseph Beuys recobre o rosto com mel e folhas douradas, conversando durante horas com uma lebre morta no colo. O próprio Andy Warhol, que parecia cultivar a frivolidade, torna-se obcecado por cadeiras elétricas e desastres de automóvel numa série de *silkscreens* macabros; ele declara, profético: "No futuro, todas as pessoas serão famosas por 15 minutos".

Numa série de ensaios de estética – *Obra Aberta*, *Apocalípticos e Integrados*, *A Estrutura Ausente*, *As Formas do Conteúdo* –, Umberto Eco desqualifica os conceitos da teoria crítica como conceitos-fetiches, e relega a utopia a uma norma metodológica de referência, considerando benéfica a cultura de massas por supostamente desafogar tendências reprimidas: "Repetir a famigerada frase do inspetor Rock, assobiar todas as manhãs o mesmo motivo, ou reler todos os dias a mesma história de Pafúncio e Marocas não constitui degeneração da sensibilidade e entorpecimento da inteligência, mas um saudável exercício de normalidade", acredita. O semiólogo sustenta que, em Jules Feiffer, "a história em quadrinhos derrota o sistema", assumindo ares de garoto-propaganda ao qualificar os *Peanuts* de "pequena comédia humana para todos os bolsos". Caracterizando os frankfurtianos como "neuróticos exibicionistas de uma sexualidade reprimida", compara-os a faraós, ao mesmo tempo em que confessa sentir um "prazer selvagem" ao volante. Legitimando as réplicas "perfeitas" de um original, reduzindo a ideologia a uma mensagem, lamentando os dissidentes de Leste e Oeste, Eco confia no desenho industrial para devolver ao homem uma "máquina humanizada". Também Gillo Dorfles percebe a irrupção do irracional na sociedade "pós-moderna", observando que o mito, uma vez radicado e desencadeado, obra cegamente: agiganta a força do indivíduo, converte-o em uma marionete inerme atada ao fio da potência coletiva que substitui aquela, fá-lo realizar gestos e ações que nenhuma vontade singular lograria impor-lhe. Essa situação, contudo, deve ser aceita "queiramos ou não". Assim, mesmo sabendo estar o público alienado da arte, "alimento de uma exígua elite", Dorfles considera superada a divisão entre "arte popular" e "arte de minorias", exaltando a fabricação industrial de objetos automodificáveis para suprir a necessidade lúdica das massas, prescrevendo para os *gadgets* uma "manipulação sensível", carregada de "ternura". Substituindo a noção de *gozo estético* (que marca a passagem do estado de mercadoria para o de obra de arte) pela de *progresso positivo* (que

desvaloriza a arte enquanto universo separado); recuperando os valores do Zen (que propõe um conhecimento irracional por meio do condicionamento físico e do esvaziamento mental); trocando a filosofia pelos gibis; adotando um otimismo que representa a inserção dos mitos nas massas como processo educativo pela "ludificação" da sociedade – repressiva – e da "estetização" do trabalho – alienado –, Eco e Dorfles formulam uma filosofia estética de conformação ao conglomerado.

Com o declínio da idéia de revolução, multiplicam-se as correntes da contracultura: o protesto de Stonewall dá início, em 1969, ao movimento de luta pelos direitos civis dos homossexuais; e queimando sutiãs, Betty Friedan lidera o movimento feminista americano. A arte desintegra-se em instalações e *happenings*: em Viena, o artista plástico Hermann Nitsch arranca as vísceras de animais mortos e as atira ao público; e o mártir da *body art*, Rudolf Schwarzkogler, castra-se num de seus rituais de automutilação, morrendo em decorrência dos ferimentos. Em 1972, o búlgaro Jaraeff Christo começa a embrulhar paisagens, monumentos e edifícios com quilômetros de pano, chamando sua atividade de *arte ambiental*. Philip Guston forja sua *bad painting*; Julian Schnabel pinta sobre cacos de louça; e Kenny Scharf coloca o Gato Félix sobre um pedestal grego. Em *O Anti-Édipo* (1972), Gilles Deleuze e Félix Guattari retomam as premissas de *Eros e Civilização*, de Herbert Marcuse, numa nova tentativa de fundir Marx e Freud, introduzindo o conceito de máquinas desejantes, propondo o retorno do homem a um estágio não-programado da psique humana, representada pelo desejo puro do esquizofrênico, livre do modelo familiar, por meio de revoluções moleculares que possam desestruturar as instituições que produzem Édipos em massas. É o momento em que se afirma o movimento antimanicomial, por intermédio das obras subversivas de anti-psiquiatras como Franco Basaglia, R. D. Laing, David Cooper e Thomas Szasz, que desmistificam a loucura, colocando a ênfase dos desarranjos psíquicos na instituição da família, pregando o fechamento dos asilos. No teatro, Bob Wilson realiza encenações hipnóticas, com os atores movimentando-se imperceptivelmente até a imobilidade, em peças que atravessam a noite. A deterioração da política – analisada por Herbert Marcuse em *Revolução e Contra-Revolução* (1972) – manifesta-se na desvairada corrida nuclear entre as superpotências; nas ditaduras militares instaladas em quase toda a América Latina, e para as quais os EUA fornecem tecnologias e suportes de controle policial, incluindo treinamento e instrumentos de tortura; ou no regime maoísta, que define o comunismo soviético como "o inimigo", vendendo armas a Anuar Sadat quando este rompe com a União Soviética; reconhecendo a ditadura do general Augusto Pinochet quando este expulsa do Chile a representação diplomática soviética; apoiando o partido do general Eanes em Portugal quando este afirma seu anti-comunismo; e atribuindo o êxito da detonação de cada novo teste nuclear, à "consciencioza leitura, pelo povo, dos poemas do Presidente Mao Tsé-tung". Na província sul-nigeriana de Biafra, rica em petróleo, a população é reprimida pelas tropas federais, que abortam seu projeto de independência: entre 1967 e 1979, cerca de um milhão de pessoas morrerão aí de fome.

Em *A Sociedade Pós-Industrial* (1973), o sociólogo Daniel Bell constata que as sociedades avançadas já não se limitam a produzir e consumir mercadorias, passando a consumir também, e principalmente, serviços, os quais não exigem mais fábricas ou linhas de montagem, mas um acelerado sistema de processamento de dados. Nessas sociedades, cientificamente organizadas para produzir o máximo mais rápido e mais barato, não importa apenas controlar as matérias-primas e a energia, como também a informação e a técnica. Em 1973, a Guerra do Iom Kipur levou os árabes a embargar o fornecimento do petróleo aos países do Ocidente que apoiavam Israel, dando origem à primeira grande escalada de preços do produto (o preço do barril de óleo cru salta de US$ 2,6 para US$ 10 em um ano) e, conseqüentemente, à primeira grande crise econômica mundial após a Segunda Guerra. Os EUA substituem o ouro pelo dólar como padrão de conversão do sistema monetário internacional.

Em 1975, termina a Guerra do Vietnã (aí conhecida como Guerra Americana), que matou 58 mil soldados norte-americanos (mutilando mais de 150 mil) e 3,2 milhões de militares e civis vietnamitas (sem contar os mutilados). No Camboja, entre 1975 e 1979, o regime coletivista do Khmer Vermelho, liderado por Pol Pot, dizima funcionários, empresários, comerciantes, intelectuais, portadores de óculos, camponeses recalcitrantes... numa mortandade calculada entre 1,3 e 2,3 milhões de pessoas de uma população original de 7,5 milhões. No Líbano, a guerra civil termina, deixando um saldo de quarenta mil mortos. Na Espanha, o ditador Francisco Franco morre após uma hemorragia, três ataques cardíacos, três operações e outras complicações que o fazem respirar por um tubo enfiado na garganta; nas suas últimas semanas, ele não pesava mais que 35 quilos, numa agonia tecnicamente prolongada pelos médicos para retardar ao máximo a desagregação do regime, que finalmente ocorre, libertando o país de décadas de repressão, medo e censura. Num genocídio "silencioso", perpetrado entre 1975 e 1978, a Indonésia dizimou duzentas mil pessoas no Timor Leste – um terço de sua população. Na Guatemala, em El Salvador e na Nicarágua, para evitar revoluções comunistas, os EUA apóiam ditaduras militares que deixam um saldo de mais de 250 mil mortos.

Defendendo uma "sociedade de encontros", aberta a todos os desejos, Jean-François Lyotard observa, em *A Condição Pós-Moderna* (1979), que a tecnociência não busca a verdade, mas a *performance*, ou seja, o melhor *desempenho*. Mas a fascinante tecnologia conquista a Europa e logo os "novos filósofos" franceses, liderados por André Glucksman, decretam o fim do *maître-à-penser*. Depois de desenvolver a técnica de congelamento do sêmem por glicerol (1949); fertilizar os primeiros óvulos fora do útero (1956); e manter um embrião fecundado artificialmente por 19 dias numa proveta (1961), os cientistas, sempre fascinados pelo processo reprodutivo e tentando extraí-lo do corpo da fêmea para desnaturá-lo, finalmente conseguem, em 1978, na Inglaterra, produzir seu primeiro: o "bebê de proveta". A partir de então, a inseminação artificial, aplicada em grande escala, iniciará a mutação da espécie humana. Com a multiplicação das clínicas de fertilização, dos bancos de esperma e das "reproduções assistidas", o delírio nazista de controle e proliferação científicas de populações torna-se realidade. Gilles Lipovetsky celebra o novo niilismo em *A Era do Vazio*. Richard Sennett constata *O Declínio do Homem Público* (1976). Outra contra-revolução é anunciada sob o nome de "revolução eletrônica", cujo sentido é claramente exposto no *Relatório sobre a Informatização da Sociedade* (1978) que a administração Giscard D'Estaing encomenda a Simon Nora e Alain Minc: prevê-se o uso massivo de computadores, telefones celulares, satélites, fibras óticas, bancos eletrônicos, cartões de crédito, redes de comunicação virtual, com o objetivo explícito de *destruir os movimentos subversivos do desejo*. Naquele mesmo ano, as milícias islâmicas do aiatolá Ruhollah Khomeini realizam no Irã a primeira revolução fundamentalista, a mais obscurantista e a primeira a utilizar, como método subversivo, a moderna tecnologia eletrônica, introduzida no país durante a ditadura modernizadora do xá Reza Pahlevi. O preço do petróleo passa de US$ 12,7 o barril para US$ 25, disparando novamente em 1980, com o início da Guerra Irã-Iraque, quando o preço do barril atinge US$ 40. No cinema americano, sob uma aparência de modernidade, George Lucas retoma o maniqueísmo dos faroestes com *Guerra nas Estrelas* (*Star Wars*, 1977), e a administração Ronald Reagan (1981-1989) passa a chamar a URSS de "Império do mal", projetando, sob a inspiração de Edward Teller, uma "guerra nas estrelas" como escudo de defesa preventivo. Inicia-se a era dos *blockbusters* dirigidos ao público adolescente mundial, fascinado por efeitos especiais, pela ação contínua e por astros musculosos que exigem até quarenta milhões de dólares para estrelar um filme.

Alvin e Heidi Toffler fazem sucesso condenando os *intelectuais apocalípticos* que, submetendo-se a uma "dieta consistente de más notícias, filmes de catástrofes e cenários de pesadelo" concluem que o futuro acabou e

a humanidade caminha a passos largos para seu derradeiro estertor. Se há desemprego em massa, falências e convulsões sociais, a causa – afirma o casal visionário – está nas "enferrujadas indústrias refratárias à instalação de computadores e robôs". Ou seja: se há catástrofes é porque ainda não há *bastante* automatismo. Essa é a "premissa revolucionária" d'*A Terceira Onda* (1979) a qual, sustenta que os males sociais do presente e do futuro constituem uma "fase transitória". Os Toffler prevêem que as próximas décadas serão sacudidas por uma violência generalizada, mas "não nos destruiremos totalmente", asseguram. De qualquer forma, custe o que custar, *temos* que passar por essa *revolução global*; no fim do túnel raia "uma nova e extraordinária civilização". Essa civilização consistirá em novos estilos de vida baseados em fontes de energia diversificadas e renováveis; novos métodos de produção que substituirão as linhas de montagem das fábricas; casas eletrônicas; escolas e corporações radicalmente modificadas; novas famílias não-nucleares; maneiras diferentes de trabalhar, amar e viver; nova economia; novos conflitos políticos e, acima de tudo, uma consciência modificada. Para alcançarmos esse *admirável mundo novo*, precisaremos suportar muitas desgraças ainda. Mas um "homem novo" nascerá da esterilizada sala de cirurgia; mesmo que a operação se faça sem anestesia. A angústia do presente – os Toffler nos tranqüilizam – deve-se a que pertencemos à última geração de uma velha civilização e à primeira de uma nova: grande parte de nossa confusão nasce dos conflitos internos e externos entre a civilização agonizante da Segunda Onda e a civilização emergente da Terceira Onda. Mas basta compreendermos isso para aceitarmos todos os sacrifícios e agirmos com força redobrada nessa *luta de vida ou morte*. A *premissa revolucionária* dos Toffler pretende, enfim, liberar nosso intelecto e nossa vontade para *automatizar com fanatismo*, aceitando todas as catástrofes decorrentes como etapas necessárias para a concretização da utopia.

Logo a utopia dos Toffler é desmentida pelo acidente na usina de *Three Mile Island*, que libera, em 1979, radioatividade na atmosfera, quase revelando a todos o significado da expressão "Síndrome da China" que deu título ao filme de Mike Nichols; mais de cem mil moradores da área central da Pensilvânia fugiram com medo da contaminação, no pior acidente nuclear registrado nos EUA até hoje. Mas o horror foi minimizado: a informatização da sociedade leva à deserção do social; à negação da História; à recusa do político; à morte do ideológico. O fim do trabalho, da família e da religião já estava previsto pela generalização dos valores consumistas. Desiludidas, as elites engajadas regridem ao culto do "sexo, drogas e *rock'n roll*". O totalitarismo político, girando em torno de um líder de massas, temido e adorado como o próprio Deus, reproduz-se de forma estilhaçada no fenômeno dos *pop stars*, que promovem descargas periódicas de histeria em megaconcertos internacionais. Nesse mundo atomizado, onde a solidão horroriza, os jovens agregam-se em tribos urbanas (*beatniks*, *hippies*, *freaks*, *glitters*, *junkies*, *punks*, *gothics*, *darks*, *yuppies*, *grunges*, *rappers*, *skinheads*, *yiffies*, *trashies*, *headbangers*, *gays*, *clubbers*, *drag queens*, *SMs*, *travelers*, *squatters*, *ravers*, *crusties*, *cocooners*, *workaholics*, *straight edges*, *hard cores*, *cyberpunks*, *cypherpunks*, *phreakers*, *hackers*, *crakers*, *zippies*, *otakus* etc.), cada qual com suas "marcas tribais" (roupas *fashion*, maquiagens, cortes e pinturas exóticas de cabelo, tatuagens, *dreadlocks*, *piercings*), suas respectivas drogas (do *crack* ao *ecstasy*), ritmos de dança (*disco*, *funk*, *dance*, *rap*, *heavy metal*, *hip hop*, *trash metal*, *gangsta*, *jungle*, *demolition dance*, *techno*, *industrial*, *grunge*, *hardcore*, *grindcore*) – e subculturas (quadrinhos, Internet, esportes, dietas), na tentativa desesperada de manter laços sociais, integrados a um grupo que os identifique e apóie, ainda que na dimensão ilusória e subjetiva de suas próprias fantasias[21]. Contudo, cada novo estilo reage à feiúra do mundo com mais feiúra, de modo que não se escapa mais do horror nem por meio da fantasia. Os jovens, cujos corpos eram promessas de

21. Cf. L. McNeil e G. McCain, *Mate-me por Favor*. Porto Alegre, L&PM, 1996.

felicidade, enfeiam-nos segundo a estética do sacrifício tribal: os *crusties* usam *dreadlocks* ensebados e grossos como corda, coturnos roídos e *piercings* por todo o corpo; os tatuados, que gostam de ter o corpo sujo para sempre, são superados pelos adeptos da escarificação por *branding* com solda em brasa ou até mesmo da mutilação: depois de tatuar-se inteiro, até o rosto, um jovem pagou um médico para rasgar-lhe a língua em duas, a fim de assemelhar-se a um lagarto; outro pagou um dentista para que serrasse seus dentes em formas pontiagudas, completando seu visual de dragão com implantes na testa.

Também no mundo comunista a degeneração é crescente. Em 1985, Nicolau Ceasescu destrói bairros históricos de Bucareste para construir um enorme palácio para si; seis mil órfãos são treinados para formar sua fiel *Securitate*; a polícia política terá, até o fim do regime, cinqüenta mil homens. Na URSS, no norte da Ucrânia, na madrugada de 26 de abril de 1986, os técnicos de plantão da usina de Tchernobil faziam testes de segurança, aumentando a pressão de tubulações do sistema de refrigeração, quando uma delas cedeu dando origem a um incêndio que atingiu as torres de grafite usadas nos reatores tipo RBMK para garantir o resfriamento do núcleo. O superaquecimento levou à explosão desse núcleo. A tampa de concreto do Reator 4 foi destruída, tendo seus destroços se espalhado por quase dois quilômetros, matando imediatamente 110 pessoas; todos os quatrocentos mil moradores da cidade tiveram de ser evacuados. Em chamas, cerca de 400 kg de plutônio puro e toneladas de combustível nuclear começaram a derreter. Uma nuvem formou-se a partir da fumaça liberada. O incêndio foi controlado por duzentos homens que se revezaram durante semanas. Vários pilotos de helicópteros, encarregados de "bombardear" o coração do reator com materiais absorventes de partículas, foram atingidos por doses mortais de radiação. Em seguida, 3.400 voluntários lançaram no coração do reator as peças metálicas e as barras de grafite que a explosão havia espalhado sobre o terreno; como os robôs mostraram-se ineficazes, os encarregados da limpeza tiveram que usar as próprias mãos, sendo ironicamente chamados de "bio-robôs", destinados a morrer de câncer. O material bruto foi enterrado sob uma camada isolante de chumbo. Nesse "sarcófago", em torno do núcleo afundado quatro metros abaixo do solo, formou-se uma lava cristalina mista de combustível nuclear e areia – a "tchernobilita". O sarcófago possui 2,5 mil metros de aberturas, algumas tão largas que permitem a entrada de um carro; seria preciso construir um envelope impermeável para proteger os arredores das emanações radioativas; esse "monumento" à insanidade deverá durar mais tempo que as pirâmides do Egito. Uma área de 140 mil km² foi contaminada, com mutações genéticas na natureza circundante. Em áreas próximas, a incidência do câncer de tireóide entre crianças é cem vezes superior ao nível de antes da catástrofe. Segundo o Ministério da Saúde da Ucrânia, a radiação de Tchernobil já matou mais de 125 mil pessoas. A Agência Internacional de Energia Nuclear calcula em cinco milhões as pessoas atingidas pela nuvem radioativa. Chuvas contaminadas caíram no norte do Reino Unido, e até hoje os cogumelos da Alemanha, da Áustria e da Suécia encontram-se envenenados pela radioatividade desprendida na explosão, duzentas vezes superior à soma das bombas de Hiroshima e Nagasaki. Desde então, o medo de novos desastres minou a propaganda da "energia segura, eficiente e limpa" que impulsionava a indústria nuclear.

O processo de globalização, que teve início com os Grandes Descobrimentos[22] e a abertura das rotas comerciais, prosseguindo com a colonização e exploração do planeta[23], abalado pelas duas grandes guerras mundiais, prosseguiu desde então até o cosmos. As reservas mundiais de petróleo esgotar-se-ão em 75 anos[24]. Mas a vo-

22. 1415: conquista de Ceuta; 1488: cruzamento do Cabo das Tormentas; 1492: descoberta da América; 1500: descoberta do Brasil; 1519: primeira viagem de circunavegação; 1543: chegada ao Japão...

23. Completada em 1820 com a descoberta da Antártida.

24. Na década de 1990, havia no mundo 891 bilhões de barris de petróleo em reservas comprovadas, dois terços das quais localizadas na região do Golfo Pérsico: 250 bilhões na Arábia Saudita; cem bilhões no Iraque; 91,9 bilhões no Kwait etc.

racidade do capitalismo não sustenta as medidas de "segurança energética" necessárias para impedir a catástrofe que se aproxima; pelo contrário, a globalização só acelera o consumismo. As economias nacionais aglutinam-se em grandes mercados continentais: Comunidade Européia, Mercosul, Cooperação Econômica Ásia-Pacífico; a interdependência dos negócios realizados desafia a autoridade do Estado-Nação; as políticas nacionais cedem às organizações supranacionais: Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID), Banco Mundial (BIRD), Fundo Monetário Internacional (FMI), Grupo dos 8 (G-8), Organização do Tratado do Atlântico Norte (OTAN), Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Econômico (OCDF), Organização dos Estados Americanos (OEA), Organização Internacional do Trabalho (OIT), Organização Mundial do Comércio (OMC), Organização das Nações Unidas (ONU), Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), União Européia (UE)... A globalização atinge a produção, o consumo, o comércio, as comunicações, a cultura, a política, mas os postos de trabalho – que escasseiam – e os imigrantes econômicos – que proliferam – são rigidamente controlados por sindicatos e Estados nacionais. No conglomerado, a empresa central espalha suas unidades de produção mundo afora, agilizando transferências e terceirização de serviços, reduzindo custos e preservando sua imagem em meio às demissões em massas, de responsabilidade das firmas contratadas. Os bem-remunerados postos fixos são destinados a uma elite qualificada, explodindo o mercado informal do subemprego, com relações trabalhistas instáveis. Sem chance de conseguir emprego, expulsas para lugares cada vez mais distantes, massas de desempregados aderem ao crime, obrigando a elite a viver em modernas fortalezas: condomínios fechados, torres de escritórios e *shopping centers* vigiados. Na Europa, o desemprego atinge, em fins de 1999, 12% da força de trabalho, ou 23 milhões de pessoas; são quatro milhões de inativos apenas na Alemanha – é a primeira vez, desde a ascensão do nazismo, que o desemprego assume aí tais proporções. A economia pode voltar a crescer, mas não os postos de trabalho, e boa parte dos demitidos dificilmente terá outro emprego com carteira assinada: são as primeiras vítimas do "desemprego estrutural" causado pela transferência das empresas para países nos quais a mão-de-obra é mais barata, e sobretudo pela robotização e automação de indústrias e serviços, como o mostrou o sociólogo Jeremy Rifkin em *O Fim do Trabalho* (1995): em 1960, 33% da força global de trabalhadores estava alocada na indústria; no final da década de 1980, o número tinha caído para 17%; em 2000, previa-se uma porcentagem de 12%; em mais vinte anos, apenas 2% dos trabalhadores estarão no setor industrial. O único setor novo é o do conhecimento, destinado a uma elite, como a biotecnologia, que envolve apenas 85 mil pessoas. Na Europa, o sistema de proteção social, desenhado para socorrer o desempregado temporário, não tem como enfrentar a nova realidade. E como o europeu tem cada vez menos filhos e maior longevidade, a previdência terá de sustentar uma legião de aposentados (1/5 dos 340 milhões de habitantes da União Européia tem mais de sessenta anos), que não pára de crescer.

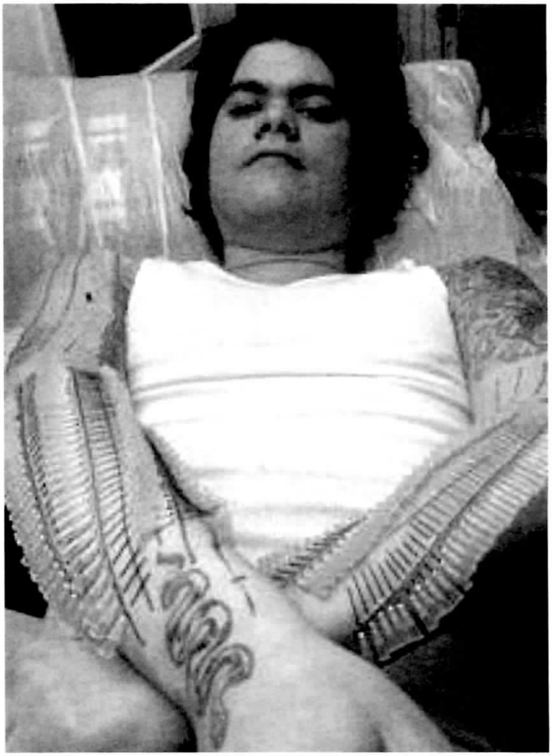
Assim, as previsões feitas no fim do século XVIII por Thomas Malthus, e renovadas no século XX pelo naturalista Fairfield Osborn, pelo ornitólogo William Vogt e pelo ecologista Paul Eherlich, entre outros, cumpriram-se; mas os ideólogos do conglomerado recusam a evidência da catástrofe da superpopulação: o futurólogo Herman Kahn; os economistas Harold Barnett e Chandler Morse; e sobretudo o filósofo Julian Simon sustentam que os recursos naturais são infinitos; que o homem pode continuar a expandir indefinidamente a capacidade de carga do planeta; e que a explosão demográfica estimula políticas de conservação e invenção de novos materiais. Para os "cornucopianos", a explosão populacional representa uma vitória sobre a morte, já que a expectativa de vida duplicou desde a Revolução Industrial. Ignoram a miséria de vastas populações do planeta e a queda vertiginosa da qualidade de vida; para eles, o que importa é *sobreviver*. A humanidade poderá comer grama,

recompor-se com próteses de plástico, tornar-se uma nova espécie mista de ser humano, vegetal, animal e máquina, desde que *sobreviva*. Os "cornucopianos" defendem o poder que financia o progresso da ciência, num sentido tecnológico, usufruindo de suas criações no exercício da dominação da natureza e do homem em níveis cada vez mais altos de sofisticação. Os progressos da física, da cibernética, da telemática, da neurofisiologia, da genética, da nanotecnologia já permitem gerar uma humanidade de borracha, uma comunidade de andróides felizes, capaz até de sobreviver junto com as baratas à radioatividade que se espalha por todo o planeta. Contudo, se a humanidade quisesse sobreviver como tal, deveria considerar a necessidade de uma ciência que não fosse mais livre, de uma ciência que não tivesse mais independência, porque é por meio dessa independência subornada pelas potências econômicas, dessa liberdade usufruída pelas potências políticas que a comunidade científica cria meios de manipulação e destruição cada vez mais insidiosos e refinados, servindo a interesses alheios ao desejo ativo dos indivíduos de que seus corpos e mentes permaneçam inteiros e livres. Esse desejo, já foi para sempre frustrado pela bomba atômica. No passado, as guerras só podiam ser desencadeadas quando corpos treinados dispunham-se, por ingenuidade, idealismo, patriotismo ou propaganda, a sacrificarem-se em massacres em última instância voluntários: os pacifistas podiam recusar submeter-se ao engajamento. Hoje, a guerra é decidida e desencadeada automaticamente. Cabe aos chefes de Estado, burocratas e militares, aconselhados por políticos e *experts*, a decisão de lançar ou não bombas atômicas, químicas e biológicas sobre as populações civis, matando milhares, milhões ou bilhões de seres humanos desprevenidos e indefesos.

Tendo o conglomerado tornado a humanidade supérflua e substituído a razão pura pela razão instrumental, um empresário pode sugerir, como solução para o bem-estar dos operários, a instalação nas fábricas de "graciosos quiosques", colocados estrategicamente próximos a grandes concentrações de máquinas, permitindo pausas para merendas entre as cadências infernais. Um acadêmico pode propor, em nome da luta pela sobrevivência, "a extinção das espécies animais, conservando exemplares nos zoológicos". Um jornalista pode colocar a esperança de superação das crises econômicas através de "guerras atômicas localizadas". Um industrial pode considerar a Amazônia "um paraíso para a exploração da madeira". Um agrônomo pode sugerir o "reaproveitamento dos mortos", por intermédio da trituração de cadáveres em biodigestores. E um físico pode defender a produção da tecnologia nuclear para "garantir o bem-estar da população". Se a empresa investe na saúde dos operários é porque lucra com o investimento, reduzindo o absenteísmo e o dinheiro gasto com o seguro contra acidentes; se um Estado não mata seus prisioneiros de guerra é porque isso "não repercutiria bem na opinião pública mundial"; se a OIT denuncia o abandono em que se encontram quarenta milhões de doentes mentais, é para alertar as empresas contra o desperdício da capacidade latente de trabalho daquela mão-de-obra; e se a Igreja Cientologista acusa o governo norte-americano de realizar experiências de guerra biológica, é porque o governo norte-americano impediu-a de construir uma fábrica de produtos para guerra biológica.

Nos anos de 1980, a Administração Jimmy Carter introduz uma política de direitos humanos que irá, pouco a pouco, democratizar a América Latina. Com esse neoliberalismo, o controle das populações não será mais exercido pela força bruta, mas pelas novas tecnologias. Entregando-se a um verdadeiro culto ao corpo, os homossexuais agora vão treinar nas academias e bronzear-se nas praias carregando bonecas Barbie – criadas pela Mattel ao ritmo de noventa modelos por ano; os gays mais afoitos computam dezenas de encontros sexuais por noite, num rodízio de festas, orgias, saunas e motéis; essa promiscuidade atinge o ápice quando, subitamente, uma doença misteriosa irrompe do nada: conhecida, a princípio, como "peste *gay*", e restrita à comunidade homossexual, a Síndrome de Imunodeficiência Adquirida transforma-se numa pandemia graças à globalização: o vírus HIV espalha-se rapidamente por todo o planeta a

1. Festival de tatuagens. Culto do Mal no conglomerado.



2. Recordista de piercings colocados num só dia. O sadomasoquismo global no conglomerado.

bordo dos aviões que transportam diariamente, em vôos locais, nacionais e internacionais, milhões de turistas sexuais. Finalmente identificada como Aids, a doença incurável termina com a chamada "revolução sexual", matando, desde então, 22 milhões de pessoas, com 36 milhões de contaminados atualmente registrados[25]. Contudo, a erotomania, mola propulsora do consumismo, não pode ser interrompida: ela encontra saídas de emergência na difusão massiva dos preservativos, na pedofilia, no tráfico de virgens, na pornografia, nos *shows* de *striptease*, nos *peep-shows*, no telesexo, no cibersexo, no sexo virtual, que proliferam nos bordéis, na TV, no vídeo, nas casas noturnas e sobretudo na Internet – essa "conversação sem fim em escala mundial"[26] estritamente vigiada pelas forças de segurança, que periodicamente estouram as células dos pervertidos: em apenas uma dessas batidas foram encontradas duzentas mil imagens pornográficas de crianças, algumas com até dezoito meses; 1.500 suspeitos foram identificados e 31 pedófilos presos. As sociedades contemporâneas tornam-se – segundo a definição de Ulrich Beck em *Risk Society: Towards a New Modernity* (1986) – "sociedades de risco". Entre os novos riscos encontra-se a presença espalhada do fundamentalismo islâmico, que se revelou totalitário em 1988, quando o aiatolá Khomeini decretou uma *fatwa* contra o escritor britânico de origem indiana Salman Rushdie, acusado de blasfêmia contra o profeta Muhammad em seus *Versos Satânicos*; tendo as obras queimadas em praça pública pelos fanáticos, impedido de viver normalmente por xiitas prontos a matá-lo, com sua cabeça cada vez mais valorizada, o escritor precisou mudar, sob a guarda da Scotland Yard, mais de trinta vezes de endereço.

Na Alemanha, os únicos debates intelectuais públicos parecem ser motivados por teólogos dissidentes da Igreja, como Eugen Dewermann, autor de volumosa obra; e Ute Ranke-Heinemann, cujo livro *Eunucos para o Reino do Céu* vendeu um milhão de exemplares. Para Ute, Jesus não nasceu de uma virgem, não caminhou sobre as águas, não fez milagres, não ressuscitou nem "subiu ao céu como um foguete". Além disso, não quis fundar nenhuma nova religião ou igreja: não era cristão, e, sim, judeu. Ute defende o fim do celibato e a entrada das mulheres para o sacerdócio, observando que a evolução do código sexual da Igreja foi marcada por três etapas: a partir do século IV, os padres não podiam mais ter sexo com suas mulheres; desde 1139, não podiam mais casar-se; desde 1563, homens casados não podiam mais tornar-se padres. Ute perdeu a cátedra de Teologia, mas permaneceu fiel à Igreja. Os hereges contemporâneos contestam os dogmas que fazem a Igreja ser o que é, mas permanecem dentro dela.

Na França, ainda surgem algumas vozes dissidentes, mas elas pertencem a intelectuais de um novo tipo, críticos da realidade à qual se integram conformados. Em *O Horror Econômico*, Viviane Forrester constata que a crise atual não é transitória, como outras vividas pelo capitalismo, mas definitiva: o trabalho, tal como foi concebido pela civilização industrial, na forma de emprego e salário, está condenado; o mundo sofre uma *mutação*:

> Antes, havia a exploração pelo trabalho. Passamos da exploração à exclusão, e da exclusão podemos chegar à eliminação, no caso de uma ditadura. Vivemos em uma sociedade que é cada vez mais puramente econômica, e nessa economia *nós* somos o supérfluo.

Forrester distingue-se dos Toffler por seu tom sombrio e do sociólogo italiano Domenico De Masi por sua compaixão, mais preocupada com os homens desempregados do que com as máquinas fabulosas que os desempregam; por refletir sobre o horror atual e não sobre o futuro maravilhoso. É com razão que se revolta contra a adoção de certas palavras pela "lógica única" que domina as sociedades globalizadas. O termo *flexibilidade*, por exemplo: "Flexível quer dizer doce, gentil, mas, na verdade, a *flexibilidade do trabalho* é qualquer coisa de

25. B. Clinton, "Estamos na Luta pela Alma do Século XXI", em *Folha de S. Paulo*, 16.12.2001.

26. Segundo a definição dos juízes federais da Filadélfia: Dolores Korman Sloviter, Stewart Dalzell e Ronald Buckwalter.

feroz, inflexível, sinônimo de livre demissão". Contudo, mesmo apontando o impasse do novo modo de produção, a escritora não consegue identificar as *causas da mutação*; não responsabiliza o automatismo pela catástrofre, mas a superestrutura *gerada* pelo novo modo de produção – a ideologia neoliberal. Dirigido contra essa ideologia, o protesto de Viviane Forrester limita-se, pateticamente, a exigir "um pouco de respeito" para as massas supérfluas.

Em *O Elogio dos Intelectuais*, Bernard Henry-Lévy faz, por seu lado, um paradoxal elogio das forças que destroem a possibilidade de existirem novos intelectuais:

> Tornar-se ondas do mundo... Tornar-se mundo de ondas... Extenuação ondulatória de uma realidade eclipsada por seus signos, suas sombras, seus engodos. A idéia bem que me agrada. Amo sua leveza. Amo a enorme liberdade que ela sugere. Amo o desastre que ela supõe em nossas boas velhas crenças nas "verdades eternas da natureza humana". Amo, como amo a grande loucura telemática, informática, cibernética contemporânea. [E mais:] Gosto da TV porque nela me sinto à vontade... Em vez de choramingar sobre a pretendida barbárie de que ela seria agente, os intelectuais, meus pares, fariam melhor aprendendo a servir-se dela e dominar sua linguagem.

Também o sociólogo Michel Maffesoli critica os intelectuais que se voltam para o mundo das idéias: "Um dos maiores dramas dos intelectuais é o pensamento abstrato", afirma. Para ele, o Brasil seria um laboratório da pós-modernidade:

> Aqui existe um grande sincretismo cultural. Há desenvolvimento tecnológico e todas as formas de religiosidade. Uma outra tendência da sociedade pós-moderna é a fragmentação da sociedade em pequenas tribos [...]. A tribalização pode ser para melhor ou para o pior. Há gangues nas grandes cidades e há o bom relacionamento nas praias. São dois pólos da tribalização... estamos em um período de aprendizagem, saindo de uma sociedade racional e entrando numa sociedade emocional. Por isso há explosões, é preciso haver ajustes. Vivemos o momento em que deixamos de lado a grande sociedade racional e aprendemos a conviver com as tribos emocionais.

Nesse contexto, a Aids não chega a ser um problema: "Existe um novo modelo de nomadismo de precaução", assegura enigmaticamente. Maffesoli sente-se à vontade num mundo que só valoriza o corpo e a aparência; compara nosso tempo ao Renascimento e à decadência romana. Quer chegar a uma perspectiva nietzschiana, afirmativa da vida, ultrapassando a "concepção unicamente crítica". A felicidade precisa ser obtida hoje, não numa sociedade perfeita futura. Talvez não haja um amanhã: deve-se aproveitar a existência aqui e agora. É o prazer do presente, a escolha dos jovens dessa geração. Enfatizando o vitalismo, o intelectual deve voltar-se para as questões "pequenas". É com satisfação que ele contempla a barbárie:

> Creio que o desemprego é mais coisa mental que problema econômico. Não configura uma grande crise [...]. Acho que precisamos nos purgar da postura judicativa. Ela está na base do terrorismo intelectual. Os intelectuais que salivam crítica sofrem da ilusão de ser pequenos deuses.

Para Maffesoli, o corpo social não pode mais ser interpretado em termos de classes, categorias socioprofissionais ou de "outra categoria identitária da mesma laia". O *homo economicus* e o *homo politicus* cedem ao *homo aestheticus*, "que está preocupado, antes de mais nada, em experimentar algumas emoções coletivas, em pequenas 'tribos' das quais participa". Maffesoli quer dar uma chance ao gregarismo, à unidimensionalidade, ao consenso, ao hedonismo, ao jogo, à sedução, à interatividade, ao holismo, à errância, ao imaginário coletivo, ao irracionalismo, enfim, a todos os valores da barbárie.

Menos conformado ao existente, Jean Baudrillard acusa o virtual de exterminar o mundo real, eliminando a noção de passado e futuro, dificultando a distinção entre a realidade e a simulação, condenando o social à morte. Quanto mais informação e comunicação temos, menos duas pessoas ficam face a face: não há mais seres humanos, apenas emissores e receptores. O excesso de comunicação põe fim à comunicação. No simulacro, ainda havia a possibilidade de se decidir pelo real, o que não acontece no virtual: a realidade virtual engole o imaginário. Não há mais crise e sim processo catastrófico. Mas Baudrillard não é pessimista:

> Estamos num processo catastrófico, mas não no sentido cataclísmico [...]. Hoje, vivemos uma espécie de irracionalidade, um estado de coisas instáveis, desestabilizadas. A impressão é de que, além do termo, desapareceu o movimento dialético. Hoje temos o movimento de fluxo de capitais, as epidemias – movimentos que não têm nenhuma direção, movimentos de reação em cadeia cujos efeitos são incalculáveis. Por exemplo, os economistas são incapazes de analisar o craque da Bolsa, os políticos são incapazes de analisar e deter o terrorismo, não temos terapêutica para nossas doenças – Aids, câncer. São parte de uma série de fenômenos erráticos, virulentos, que não podemos controlar. E disso tudo, não podemos tratar com a dialética. Há mais um movimento, digamos, exponencial, potencial, catastrófico – no sentido de aceleração das coisas. Um modelo de reação nuclear em cadeia, com toda sua energia e suas catástrofes. Ele passou a atuar em todos os domínios. Virulência, irradiação: esse o verdadeiro estado de coisas. Se ainda nos servimos da dialética, é mais como sistema de defesa, para evitar enxergar o que acontece realmente.

Baudrillard não associa a dialética aos movimentos "inapreensíveis" da realidade e do automatismo; tende a abdicar da crítica:

> Se considerarmos o consumismo como um fenômeno ainda determinado, com causas, efeitos e contradicões, então poderemos ainda manter uma atitude crítica como a que tivemos nos anos de 1960, quando fizemos uma crítica radical do consumismo, da alienação; uma crítica moral e política da publicidade, da televisão etc. Mas hoje isso não serve para nada porque não há alternativa. Essas coisas existem e, certamente, não têm a finalidade que pretendem: a TV e a publicidade não são informação, são mais uma espécie de jogo. Então, não podemos mais criticá-las politicamente, moralmente, porque na verdade elas não têm toda essa importância. Não acreditamos nelas. Apenas olhamos. Como têm uma energia fraca, não dão margem a uma crítica intensa. Mesma coisa, a política; é como se fosse um espetáculo de televisão [...] depois das utopias radicais, as pessoas passaram a se ocupar dos seus problemas [...] a vida cotidiana passou a ser interessante [...] a maneira de viver, de consumir, de se relacionar.

O filósofo pós-moderno observa que o proletariado como tal não conseguiu negar-se; simplesmente desapareceu. Desfez-se junto com a luta de classes. Marx só não havia previsto a possibilidade de o capital, diante da ameaça iminente, transpolitizar-se e colocar-se em órbita para além das relações de produção e das contradições políticas, autonomizar-se de modo flutuante, arrebatado e aleatório, e, assim, totalizar o mundo à sua imagem. Hoje o destino do corpo é tornar-se prótese; o modelo da sexualidade torna-se a transexualidade. Madonna, virgem produto da aeróbica e da estética glacial, desprovida de charme e sensualidade, andróide com musculatura; Cicciolina, boneca inflável, erotismo liofilizado de história em quadrinhos ou de ficção científica, exagero do discurso sexual, transgressão total sob controle; mulher ideal dos telefones rosas, com uma ideologia erótica carnívora que nenhuma mulher assumiria, a não ser um travesti. Michael Jackson, com seu charme andrógino e frankensteiniano: são todos mutantes, cujo visual erótico esconde a indeterminação genética, trânsfugas do sexo. O que se busca hoje não é a saúde, mas um brilho efêmero, higiênico e publicitário do corpo – uma *performance*. Não a beleza ou a sedução, e, sim, o visual.

Brilhante e contraditório, Baudrillard torna-se vítima da própria retórica:

> Não haverá catástrofe real, porque vivemos sob o signo da catástrofe virtual. As guerras territoriais prosseguem por toda parte, mas a guerra nuclear não estoura. Catástrofes virtuais não estouram: o craque das bolsas e das finanças internacionais, o choque atômico, a bomba da dívida do Terceiro Mundo, a bomba demográfica. É evidente que se pode dizer que tudo isso estourará inevitavelmente um dia, assim como foi predito. Mas os fatos estão aí: estamos numa situação em que isso não acontece [...]. Hiper-realizada a guerra, hiper-realizada a moeda – elas circulam num espaço inacessível mas que, por isso, deixa o mundo tal como é. O mundo continua a existir enquanto um milésimo da potência nuclear disponível já teria bastado para extingui-lo. O Terceiro Mundo convive com o outro, enquanto o mínimo desejo de apurar a dívida estancaria toda e qualquer troca. Quando a dívida se torna um trambolho, é rejeitada para um espaço virtual, onde faz figura de catástrofe congelada em sua órbita. A dívida torna-se um satélite da Terra, como a guerra, como os bilhões de dólares de capitais flutuantes tornaram-se um amontoado-satélite que gira incansavelmente em torno de nós. Sem dúvida é melhor assim. Enquanto eles ficam girando, e mesmo que explodam no espaço (tal como os bilhões perdidos na crise de 1987), o mundo continua o mesmo, e é isso que de melhor se pode esperar. Deixemos a guerra virtual em órbita, pois é lá que ela nos protege: em sua abstração extrema, na excentricidade monstruosa, o nuclear é nossa melhor proteção. Vamos nos habituar a viver à sombra dessas excrescências: a bomba orbital, a especulação financeira, a dívida mundial, a superpopulação [...]. Tais como são, exorcizam-se no próprio excesso, na hiper-realidade, e deixam o mundo de certa maneira intacto, livre de seu duplo.

Baudrillard critica a propaganda:

Hoje é, em termos de chantagem aberta, o que nos governa. O protótipo foi o célebre banqueiro com cara de vampiro que dizia: "O seu dinheiro me interessa". Já faz dez anos: a obscenidade entrava nos costumes como estratégia de governo. Publicidade pornográfica ou alimentar: funciona pelo impudor e pela lubricidade, segundo a estratégia da violação e do mal-estar. Hoje é possível seduzir uma mulher dizendo-lhe: "Seu sexo me interessa". Na arte, o amontoado de banalidades equivale a um enunciado do tipo: "Sua debilidade, seu mau-gosto nos interessam".

E alerta para o potencial de destruição da genética:

A clonagem elimina radicalmente pai e mãe, a mistura de seus genes, o emaranhado de suas diferenças, mas principalmente o ato dual da concepção. O clonado não é concebido: ele brota a partir de cada um de seus segmentos. O pai e a mãe desapareceram não em proveito de uma liberdade aleatória do sujeito, mas em proveito de uma *matriz chamada código genético*, que "concebe" doravante ao infinito, num modo operacional, expurgado de toda a sexualidade aleatória. A reduplicação de identidade acaba com a divisão do sujeito. Não há *medium*, não há imagem, nem gêmeos. A clonagem consagra a reiteração do mesmo; o clone é a materialização do duplo por via genética, a abolição de toda a alteridade e de todo o imaginário. Um segmento, como a minhoca. Cada segmento da minhoca reproduz-se diretamente como minhoca inteira, assim como cada célula de um homem pode dar um homem igual. A clonagem vai fabricar perpetuamente seres sexuados ao passo que o sexo torna-se por isso uma função inútil [...]. O corpo já não é concebido a não ser como substância informática. Nada se opõe à sua reprodutibilidade serial. É o fim do corpo, de sua história e de suas peripécias. O indivíduo torna-se a metástase cancerosa de sua fórmula básica. Copulação do Mesmo com o Mesmo, sem passar pelo Outro. A alteridade, como tudo o mais, caiu sob a lei do mercado, da oferta e da procura.

Para Baudrillard, há um "crime perfeito" sendo cometido: aquele que faz desaparecer as representações do mundo e seu sistema de valores. A tecnologia, que se torna autônoma, monstruosamente desprovida de finalidades, tenta reconstruir um mundo expurgado e livre de todas as coisas negativas, um mundo virtual, um clone perfeito que o substitua. A mídia coloca em circulação mensagens que criam ilusões em todos os campos de vida; o real dissolve-se sob o cataclisma da ilusão em massas. Mas "ninguém consegue descobrir uma finalidade nisso". A resposta de Baudrillard:

Talvez em alguns momentos os intelectuais tenham sido portadores da utopia. Mas nos novos tempos, ninguém mais pode encarnar a consciência moral, porque o sistema não tem mais uma ética. É até difícil achar a problemática desse sistema. O desespero dos intelectuais nesse momento decorre de eles terem que descobrir onde estão os problemas. Claro que a violência e a miséria no planeta existem, mas contra isso os intelectuais não podem fazer nada, ou eles fazem parte de uma sociedade privilegiada e vêem o problema a distância: não são os verdadeiros atores do problema, nem têm uma solução a apresentar... Os intelectuais estão fora de uso porque falta-lhes material para problematizar, simplesmente porque não existe mais diferença entre o real e o imaginário, entre o real e o virtual. Aliás, eu nunca entendi bem o que era ser intelectual.

Assim, encerradas nos impasses que denunciam, as críticas de Baudrillard esgotam-se no método fragmentário que ele mesmo escolheu para organizá-las.

Como Baudrillard, o arquiteto e dromologista Paul Virillio aborda criticamente os fenômenos sociais e aponta o controle total da informação como um perigoso poder a ser combatido – o "ciberfascismo". Observa que, graças às novas tecnologias, pela primeira vez a história vai jogar-se num tempo único, o tempo mundial, o que prefigura uma nova tirania: "A velocidade absoluta desencadeará a catástrofe total". Os sintomas do controle seriam o desemprego, a especulação global nos mercados financeiros, a desintegração social e sexual. Mas é de uma conspiração virtual que se trata: a realidade torna-se *sintoma* da catástrofe imaginária: o que Virillio teme é uma guerra *de informação*, um fascismo *cibernético*. Seu alerta no ciberespaço soa fraco ja que é no mundo real que explodem as contradições. Na verdade, a dessincronização dos acontecimentos é rica apenas para os que desfrutam das vantagens da dessincronia. O problema da sincronia é que ela não é conduzida pela cultura superior, mas pela cultura de massas. Transmitindo 24 horas por dia a ideologia pequeno-burguesa do sistema consumista, sofisticadas antenas parabólicas, satélites espaciais e infovias de fibra ótica não elevarão as massas a um nível cultural superior, pelo contrário: nivelarão tudo e todos ao mais baixo nível, desintegrando culturas, economias e políticas locais para substituí-las pela cultura, economia e política integradas, que logo se verão desintegradas pela penúria das massas gerada pela automação.

Os críticos pós-modernos da pós-modernidade advertem seus leitores com perspectivas sombrias, mas evitam o mergulho no desespero. Estão, por um lado, saudosos do engajamento e, por outro, saturados de informação. Captam o espírito do tempo, apontando contradições e becos sem saída. Mas abdicando da teoria crítica, preferem instrumentos de corte menos afiados, que só arranham a superfície dos fenômenos. Eles patinam sobre a realidade como os personagens de desenho animado que, chegando à beira do abismo, avançam com segurança e giram rapidamente as pernas no vazio, antes de despencar com toda a força. Abdicando da crítica ao existente, já que "não há alternativa", resta-lhes a atitude passiva de olhar a TV, a publicidade e a política, de jogar o jogo, participando da vida interessante dos consumidores em meio à *catástrofe virtual*. Julgando a aparência das coisas como sua realidade, e a realidade como "ilusão mental", Baudrillard condena um mundo no qual se sente à vontade; alertando os deslumbrados das novas tecnologias contra seus acidentes catastróficos, Virillio prega ações corretivas dentro da ordem natural das coisas. Contudo, a miséria que cresce às margens da civilização não é uma virtualidade, nem a violência de massas uma miragem sideral; as crianças de Tchernobil não são fantasmas orbitais. Os mortos e feridos da "hiper-realidade" são reais. O "mundo intacto" que os críticos pós-modernos descrevem não é o nosso – devastado, poluído, envenenado, contaminado para sempre. Para que nos "acostumemos a viver à sombra de excrescências monstruosas" até o ponto de afirmar que "o nuclear é nossa melhor proteção", precisaríamos sofrer uma lobotomia.

Embora o marxismo seja renovado por pensadores como Immanuel Wallerstein, que apresenta o conceito de *economia-mundo capitalista* (um sistema histórico unificado composto pelos Estados-Nações, interdependentes na manutenção de uma relação hierárquica flexível mas constante), sob a influência das análises dos micropoderes por Michel Foucault, toda uma geração de *scholars* americanos orientam suas pesquisas para uma literatura de gêneros: multiplicam-se os estudos culturais de mulheres, negros, homossexuais, chicanos... Essa afirmação de singularidades, necessária por um lado, implica, por outro, numa recusa ao universal que só reafirma a política de guetos, que horroriza o contraditório judeu liberal e homossexual conservador Allan Bloom, avesso aos movimentos dos direitos civis das minorias: em *O Declínio da Cultura Ocidental* (1987), ele ataca a crítica cultural de Sartre a Marcuse – "desprezíveis" – e prega o retorno à educação clássica. Com maior profundidade, Russell Jacoby diagnostica o empobrecimento da cultura pública por meio da reestruturação das cidades, do desaparecimento da boemia e da expansão das universidades em *Os Últimos Intelectuais* (1987). Enquanto o irracionalismo triunfa na cibercultura, plasmada na trilogia formada pelos romances *Neuromancer* (1984), *Count Zero* (1986) e *Mona Lisa Overdrive* (1988), de William Gibson, que se pretende "anarquista", atacando – virtualmente – as grandes corporações das quais ele é – concretamente – cliente assíduo, a estética pós-moderna impõe-se nas galerias e museus por intermédio de uma produção massiva de *instalações artísticas* que, efêmeras em sua essência, solapam a noção tradicional da arte como captura da beleza e do horror de um mundo contingente numa forma tão bem estruturada que *permanece* como testemunho para a humanidade. É o fim da arte, celebrado por Arthur Danto, Laura Mulvey e outros críticos de prestígio.

Desprendendo-se dos ritos religiosos, sublimando a fé que, entre as massas, costuma exprimir-se por outros meios, a arte era uma sobrevivência do Sagrado no universo laico, dimensão negativa e separada que constituía uma eterna promessa de felicidade. Num conglomerado que não admite mais existir algo de sagrado fora da religião, a arte tornou-se uma ameaça a ser eliminada. A contracultura, com seus processos antiestéticos, limpou o terreno para a implantação da subcultura de massas, afirmativa e integrada, na qual cada segmento previne, antes de qualquer crítica, que veio para ficar. Se demagógicas campanhas de popularização da cultura não suprem a escassez de cultura a ser popularizada; se

a parca cultura popularizada não supre a falta de educação estética; se a educação estética não supre a necessidade de recuperação das sensibilidades depauperadas nos processos alienantes de produção, consumo e reprodução; e se o mercado refuga ou congela os valores estéticos, inerentes à natureza e ao homem, para impor os valores do mercado, de ordem simbólica e histórica, os verdadeiros artistas encontram-se na situação do anjo de Klee (evocado por Walter Benjamin numa página citada à exaustão por acadêmicos de todo o mundo): impotentes e perplexos ante os crimes acumulados da civilização.

Não interessa ao mercado o valor intrínseco de uma obra, mas seu valor flutuante misteriosamente fixado num preço. Os artistas sem mercado são mantidos à força no anonimato, graças à cumplicidade entre os consumidores e a indústria cultural, estabelecida pela mídia, que tem por missão atrair e manter o interesse das massas nas suas programações, que constituem meros intervalos da única mensagem que lhes cabe transmitir: a das agências publicitárias. Mesmo a literatura depende, cada vez mais, do aparato industrial: um autor pode editar um livro por sua conta, mas sua obra só passa a "existir" se alcançar o mercado, por meio da distribuição e da publicidade – processos pelos quais os consumidores são mobilizados e direcionados para determinado produto. A transmissão da cultura é, assim, operada por mídias caprichosas e corruptas, numa *mediação obrigatória* entre o criador e seu público, índice de que não há mais possibilidade de qualquer comunicação direta, de que sempre existirá uma barreira entre a imaginação e a realidade, enfim: de que as idéias são uma coisa e, a vida, outra bem diferente.

Todo modo de produção gera sua própria ideologia. A principal conseqüência da industrialização da cultura é a intervenção do poder no processo de criação: só o artista consagrado pelas mídias é considerado como tal. A insubordinação de um artista, escritor ou cineasta contra a ditadura benevolente dos *marchands*, editores ou críticos está destinada ao fracasso, porque a indústria cultural mantém um exército de autores na reserva, prontos para assumir o papel daquele que recusou a integração, sendo o revoltado a única vítima de sua revolta. Daí a ambivalência do rótulo de "arte independente", que encobre uma redundância: seria difícil imaginar uma arte que não fosse a forma de uma liberdade. Representação do mundo em estilos, a arte é a libertação do homem na esfera do imaginário, de suas representações materiais e de seus materiais de representação: sons, palavras, cores, coisas e corpos não são mais manipulados pelo princípio de realidade, mas pelo princípio de prazer. E por isso não há arte que não transcenda os limites da História; suas raízes não estão na barafunda social, mas na natureza singular e universal dos indivíduos: a arte é livre ou não é arte. Contudo, há muito a realidade ultrapassou a imaginação. A indústria cultural abarcou toda a produção cultural, transformando as expressões estéticas transcendentes em mercadorias. O conglomerado foi além, substituindo os criadores por técnicos do imaginário prático: enormes contingentes saídos da classe média encarregam-se de uniformizar as manifestações diversas do que poderia ser a vida, segundo sensibilidades privilegiadas, na produção em massa de padrões de vida adequados, a que todos acabam por submeter-se.

Numa obra de arte, o acaso não tem lugar senão quando calculado e consentido. Entende-se porque sua massificação corresponda aos anseios dos que, ávidos de emoções não-estéticas e antiestéticas, que não podem satisfazer na realidade, buscam derivativos no consumo do imaginário. Na subcultura de massas, a sensibilidade é corrompida pela catarse do ato consumado. Aí, a arte não é simplesmente transformada em mercadoria pela fixação de um preço: ela própria é mercadoria, sem outro valor que o de constituir-se em objeto de consumo. No teatro, a intervenção dessacraliza o espetáculo, enquanto as criações coletivas suprimem a figura do autor; à medida que o público cresce, o ator reduz os matizes da interpretação; no limite, o teatro transforma-se na forma particular dos espetáculos de massas: festivais, carnavais, desfiles. A chamada "arte lúdica" descaracte-

riza a arte como atividade essencialmente lúdica; a redundância dos termos traduz o que a "arte lúdica" não é: arte. Produto cultural do conglomerado, o objeto lúdico é utilitário: o prazer da contemplação estética, que promete o fim do engajamento, é substituído pela necessidade do prazer imediato, degradado em uso e manipulação. A arte lúdica não é arte porque não tem forma estética; nem é lúdica, porque é instrumental. Da mesma forma, nos *happenings*, ao romper os limites orgânicos da obra, os participantes convertem-se em objetos manipuláveis e ordenáveis, no material em que se aplicam as relações de cooptação e domínio inerentes à realização do acontecimento programado. Intervir "artisticamente" na realidade é algo diverso do que intervir em seres humanos: o artista que elimina, num ato de vontade, a diferença entre a realidade e a imaginação que sustenta sua obra, enquanto obra de arte, abdica da condição de artista. Quando o público apodera-se de uma obra para "finalizar" um processo criativo – acreditando viver uma experiência estética significativa, ou dela participando, como massa de manobra, para determinar sua realização – rompendo a relação "petrificada" entre representação e realidade, palco e platéia, o artista sucumbe à tentação do poder e adota os processos de integração e exclusão inerentes à depuração estilística. Age segundo o desejo do público que, impotente para criar, quer ao menos manipular as potências da criação. Como nas sociedades primitivas, no conglomerado, a arte integra-se na vida cotidiana e sua função primária passa a ser a de estimular reações – lúdicas, religiosas, eróticas.

Irrompe finalmente a figura do artista mistificador de prestígio[27]: James Turrell, por exemplo, fica famoso ao apresentar em Nova Iorque um quarto cheio de luzes, ora opacas, ora translúcidas, onde alguns visitantes experimentam uma tal sensação de solidez que, ao tentar se recostar contra as sombras, caem no chão; três deles processam Turrell por mistificação; mas os críticos celebram o novo conceito de "campo homogêneo de luz", interpretando-o ora como um convite à meditação sobre o vazio, ora como uma subversão da idéia de contemplação. Turrell sente-se seguro para propor a criação de "uma das principais ruínas do futuro". Arrecadando um milhão de dólares, voa quinhentas horas num jatinho, inspecionando milhares de vulcões junto à cordilheira norte-americana até encontrar, no Arizona central, um vulcão extinto chamado Roden; começa a construir, ao longo de suas paredes, sob a concavidade da cratera, uma série de compartimentos e um túnel de trezentos metros, feito de tal modo que, uma vez a cada dezoito anos, se as condições de tempo forem favoráveis, a imagem da lua encherá sua inteira cavidade por alguns momentos, antes de aparecer do outro lado. Persuade a Fundação Dia Art a comprar a cratera, pagar a reforma e responsabilizar-se pela manutenção e controle de visitas quando o projeto ficar pronto. Mas, consumido o dinheiro, Turrell apresenta novos e grandiosos subprojetos, como o de ali ouvir o som das estrelas deitado numa banheira e o de criar diversas salas para captar tonalidades de crepúsculo. A Fundação fecha as torneiras, e Turrell passa a angariar fundos de entidades doadoras, servindo-se do trabalho de voluntários. Quando tudo terminar, não haverá no local nada além da cratera com seus compartimentos de luz: nenhum bar, guarda, cabine, folheto ou postal. Talvez apenas três pessoas visitem a cratera por dia – número que Turrell considera ideal. Todo traço da alta tecnologia utilizada será apagado para que o resultado se pareça com um templo primitivo. Já Takashi Murakami procura sintetizar o espírito do consumismo com seu personagem-manifesto Mister Dob, um monstruoso Mickey Mouse estilizado como num mangá, com estranho sorriso no rosto, criado como "ícone crítico da base da cultura japonesa". Trata-se, na verdade, do lixo da cultura ocidental que submerge o Japão, destruindo tradições milenares e provocando o suicídio

27. Veja-se a animação *Onde Andará Petruccio Felker?* (2001), de Allan Sieber, em que um aclamado artista que iniciara sua carreira com uma escultura feita de fezes, desaparece após uma polêmica fútil, para ressurgir, mais tarde, com uma sangrenta *performance*, na qual destroça seu círculo de admiradores soltando uma matilha de cães ferozes.

de trinta mil pessoas a cada ano. Seu *Caubói Solitário*, ejaculando esperma do grande pênis ereto e sua *Hiropon*, esguichando leite dos seios gigantescos – os jorros brancos lembrando *marshmallow*, e os próprios bonecos parecendo comestíveis – exprimem o desejo monstruoso do consumo. Essa estética, simultaneamente crítica e exaltante é também encontrada na obra dos artistas plásticos Charles Bell e Jeff Koons; nos hiper-realistas chineses Wang Xingwei, Tung-Lu Hung e Cai Guo-Qiang; dos fotógrafos performáticos Cindy Sherman e Yasumasa Morimura, fetichistas enamorados de si mesmos. O limite da hiper-realidade é atingido pelo casal andrógico de alemães maquiados e travestidos de modo igual, Adele e Eve, vivendo imersos "em arte", comparecendo a todas as *vernissages* e exposições de galerias e museus, imaginando-se, pela insistente presença, como peças do campo estético que elegeram como seu *habitat* natural, obras de arte ambulantes. Da mesma forma, a francesa Orlan faz de seu corpo a obra de arte que imagina, transformando-se sucessivamente em Mona Lisa, Vênus ou outros ícones de beleza feminina, em operações plásticas que grava em vídeo, decorando ela mesma a sala de cirurgia, anestesiando-se com morfina e impondo aos médicos um vestuário estilizado. No vídeo *Remote-Controlled Suspension* (1987), durante dezoito minutos o artista australiano Stelarc oscila no ar, suspenso por cabos de náilon com ganchos de arame fisgados na pele de seu corpo. No Brasil, o dançarino Marcelo Gabriel grava em vídeo a operação de costura que faz nos próprios lábios; e o artista plástico Mauro Gasiglia arranca com força grampos que afixara no antebraço para pintar uma aquarela com o sangue escorrido das feridas.

A arte desaparece para dar lugar à *pop art*, *body art*, *land art*, *minimal art*, *op art*, arte processual, arte cibernética, arte conceitual, *arte povera*, *bad painting*, videoarte, *happenings*, *performances*, instalações, transvanguardas, que refletem um universo místico e desencantado, risonho e desumanizado, pornográfico e moralista, totalmente ressecado de ideais. Em comum, as diversas formas de pseudo-arte que ocupam o vazio deixado pela arte possuem o apelo à interatividade, na tentativa de fazer da obra uma experiência sensorial; o antiesteticismo, na negação do belo e da forma estética; o subjetivismo extremo, na impotência em exteriorizar sentidos; o anti-humanismo, na renúncia aos valores morais; a superficialidade, na sugestão de que nada deve ser levado a sério; e a efemeridade, no emprego de materiais não-estéticos, como restos de lixo, cacos de vidro, banha, ossos, sangue e vísceras de animais e até de seres humanos. Essa antiarte reage ao horror da realidade com mais horror ainda, marcando a produção contemporânea de fria crueldade, para a alegria dos jovens infelizes. Artistas como H. R. Giger, que criou o *Giger Bar*, na Suíça, com cadeiras, balcão e paredes lembrando o estômago de um monstro; o performático Monte Cazazza, que homenageou Charles Manson e Jim Jones; ou o escultor Mark Pauline, que gera "robôs orgânicos" empalando em máquinas cadáveres de coelhos, cães e vacas, declarando em seu manifesto: "Eu sou pela morte e destruição"... são admirados por seus feitos macabros. Bruce Nauman realiza esculturas de modelos sintéticos de cadáveres de animais, deformando-os com enchimentos até dotá-los de corpos novos e chocantes. Louise Bourgeois cria atmosferas mórbidas com bonecos de pano, interiores domésticos, mecanismos sinistros e aranhas enormes de pesado simbolismo sexual. A alemã Katharina Fritsch esculpe um grupo de ameaçadores e gigantescos ratos negros. O americano Spencer Tunick empilha e fotografa corpos nus em *performances* urbanas, evocando cadáveres após um atentado atômico ou biológico. A artista italiana Vanessa Beecroft prefere montar suas *performances* em museus, com loiras nuas de botas negras simulando peças de um jogo de xadrez deslocando-se lentamente no espaço ritual. O japonês Tatsumi Orimoto fotografa sua mãe já idosa tentando andar calçada em sapatos "artísticos", gigantescos e deformados.

Atento às novas tendências, Charles Saatchi, publicitário que ajudou Margaret Tatcher a se eleger e que foi então beneficiado em seu governo, chegando a possuir um império mundial de quatrocentas agências, dez mil

clientes e onze mil funcionários, império que desmoronou com a recessão econômica de 1987, cria a Saatchi Gallery para difundir a arte pós-moderna. O prédio da galeria já se adequa ao conceito: sem janelas, a luz entra pelo teto e as obras são expostas num ambiente todo branco que as retira de um possível contexto. As exposições "Sensation" (1997) e "AntNoises? Part Two" (2000) definiram a anti-arte que Charles Saatchi procura impor a partir de sua coleção privada, a maior no gênero em todo o mundo, financiando a produção dos *young British artists*. A chave é criar "obras perturbadoras", que causem algum tipo de mal-estar – físico, estético, religioso ou moral. Assim, Glenn Brown repinta um quadro de Dalí como plágio e falsificação assumidas em *Dalí-Cristo*; Sarah Lucas oferece, em *Sempre Veste Bem*, a visão de um falo semi-apodrecido saindo da cueca que veste uma cadeira; Chris Ofili, filho de pais nigerianos, pinta uma *Sagrada Virgem Maria* negra com estrume de elefante (símbolo africano de fertilidade) e imagens de ânus oferecendo-se à sodomia recortadas de revistas pornográficas (revoltando o Prefeito Rudolph Giuliani, de Nova Iorque, que ameaçou cortar os subsídios municipais do Brookliyn Museum e despejar seu diretor caso não a excluísse da mostra); Quinn cria a escultura *Self*, usando cinco litros de seu próprio sangue (a quantidade média existente no corpo humano) coletado durante cinco meses e despejado num molde de sua cabeça, que mantém num congelador criando a primeira obra de arte "criogênica"; Gavin Turk recria a *Morte de Che* esculpindo em cera, com detalhes gráficos, os restos mortais do guerrilheiro; Mueck esculpe o cadáver do próprio pai em *Dead Dad*; Jake e Dinos Chapman criam grupos de crianças xifópagas em tamanho natural atadas por vaginas ou com um pênis no lugar do nariz; e Damien Hirst cria esculturas com tubarões, vacas, porcos e ovelhas serrados ao meio ou fatiados em diversas postas e mergulhadas em formol, eletrocuta ainda moscas nascidas de larvas alimentadas com açúcar cor de sangue e pinta em bronze um gigantesco torso humano dissecado. Desafiando o consenso da crítica e relacionando a deturpação da arte à sua democratização (ou massificação, já que quarenta mil novos "artistas" são formados a cada ano apenas nas escolas de arte dos EUA), James Gardner explicou, em *Cultura ou Lixo?*, porque a arte contemporânea deixou de ser arte para ser qualquer outra coisa desagradável[28].

Nos Estados socialistas, a massificação da arte é operada por outros mecanismos. Disse Fidel Castro aos artistas e intelectuais de Cuba: "Façam o que quiserem, exprimam-se como quiserem, só não trabalhem contra a revolução". Ora, artistas e intelectuais *serão* contra-revolucionários onde e quando a revolução voltar-se contra a liberdade de criar e pensar. É na recusa de participar que o artista forja sua dignidade, criando uma ordem antitética à ordem repressiva que o mundo reproduz sem cessar. Se artistas de vanguarda e artistas de massas aperfeiçoam as técnicas caudilhistas de conduzir o rebanho, o verdadeiro artista, incapaz de integrar-se à cadeia libidinal do poder, canaliza sua energia para o imaginário, desafiando, nessa escolha individualista e anti-social, o princípio de realidade que aliena a todos. Aliada permanente do eros criador, a arte constitui-se contra toda opressão: nasce da recusa instintiva da violência, cresce no espaço de uma racionalidade irredutível às leis do mercado e morre refletindo a verdadeira face do mundo, no instante em que este prefere quebrar seus espelhos a assombrar-se com a própria monstruosidade.

Sendo a liberdade a raiz da criação, parece paradoxal que seu universo seja totalitário: nele, cada elemento está subordinado ao todo, que mantém correspondência com cada elemento que o forma, numa rígida hierarquia de valores e sentidos. Para os cultores do acaso, a liberdade é uma palavra vã: precisam invocar uma força superior para justificá-lo. A esse arbítrio opõe-se o caráter universal da arte: o criador pode lançar-se em aventuras experimentais, mas a distância que o separa de quem se

28. A propósito, em 1999 os porteiros da Sotheby's de Londres colocaram em um triturador um quadro de Lucian Freud, avaliado em trezentos mil dólares, pois pensaram que era lixo.

entrega a processos antiestéticos para repousar na aniquilação de seu ego, permanece incalculável. Compare-se a coerência da busca e a solidez da obra de qualquer grande artista moderno às obras insípidas, fragmentárias, textuais, decorativas, pejorativas, autodepreciativas, amorfas, instáveis, irracionalistas, plagiárias ou propagandísticas dos antiestetas "pós-modernos"[29]. O verdadeiro criador sente a necessidade de reduzir o absurdo à sua lei, de submeter o universo à sua expressão, realizando sua visão de mundo no imaginário. Esse autoritarismo que cresce no universo estético à medida que o estilo se depura tem a função de restituir ao artista o poder de que foi privado na vida em sociedade. Seu poder, no imaginário, é um poder que não oprime. Mas para que essa potência permaneça como liberdade, numa ordem alienada e alienante, é necessário que a exerça nos limites da forma estética – domínio em que o mal não penetra senão transformado, para o qual toda qualidade reflui, na impossibilidade de vencer a quantidade. E é por meio do domínio racional da matéria que o artista obtém aquilo que nele permanece através de todas as manifestações: o estilo. Multiplicidade na unidade, força cega, desejo, modo de formar ou o próprio ser. Através de todas as definições que as diversas filosofias deram ao estilo, um traço as assemelha – o estilo é o homem, sim, mas o homem *livre*. O estilo é o outro nome da liberdade, infinita em cada homem, mas alienada nos conjuntos que *massificam os indivíduos* para alimentar o conglomerado: as ideologias, grandes blocos de estilos coletivos, que represam as energias objetivadas da humanidade.

Sobrevivendo aos poderes históricos, as criações universais provam a existência de uma essência comum ao gênero humano. As concepções geniais atravessam as fogueiras e os índices, o mercado e a moda. O vento desfaz os valores erguidos pelo dinheiro e pelas influências; o frio abate as peças anêmicas; o tempo enterra os medíocres. Se o mundo faz roleta russa com seus habitantes, aqueles que secretamente alimentam a vã esperança de sobreviver têm a vida envenenada pelo terror do próximo tiro. O gênio descobriu a tempo a necessidade de carregar o revólver até a última bala. "O mundo não me importa mais", escreveu Van Gogh em sua *Correspondência*, "e só na medida em que tenho uma dívida para com ele, e também uma obrigação, porque nele deambulei durante trinta anos, de lhe deixar por gratidão alguns presentes, em forma de desenhos ou de quadros". Confundiram-se com a poeira das ruas os pintores que agradavam os contemporâneos do artista, que não vendeu mais que dois quadros em vida. E se hoje seus quadros atingem enormes cotações no mercado, isso em nada os modifica. Van Gogh permanece por ter conseguido preservar sua essência humana como valor absoluto. Para fazê-lo, submeteu-se à dependência, à solidão, à miséria, à sordidez e, finalmente, à loucura. Esse é o paradoxo da liberdade na ordem alienada do mundo.

O gênio do mal também permanece: "Ainda não morri!", exclama Calígula ao morrer, na peça de Camus. Mas a diferença é que o criador basta a si mesmo, seguro da verdade que o possui e pela qual se projeta no horizonte da glória. O destruidor só é capaz de renascer no coração vazio das massas. Orientado para a destruição da natureza exterior e interior – própria e alheia –, o homem alienado de sua liberdade adere à animalidade para seguir as leis do mundo, que esmaga o desejo de verdade e a verdade do desejo: recupera a cultura totêmica, cerca seu território de tabus, mobiliza-se contra o inimigo e faz coincidir o ideal ao real, destinando-se à infelicidade própria das criaturas destinadas à inconsciência na hierarquia de forças, ao silêncio entrecortado de urros, ao domínio permanente do território, à caça ao *alimento*, à *reprodução da espécie*, à luta pela sobrevivência e à morte pessoal absoluta. Aí, a destruição revela-se como consumação recíproca de liberdades alienadas. O artista não integrado ainda

29. Como Joseph Kosuth, Jenny Holzer, Gerhard Richter, Sigmar Polke, Robert Longo, James Rosenquist, David Salle, John Baldessari, Victor Burgin, Richard Prince, Krysztof Wodiczko, Louise Lawler, Allan McCollum, Sherrie Levine, Richard Artschwager, Haim Steinbach, Ashley Bickerton, Barbara Kruger, Sarah Charlesworth, Laurie Simmons, Mary Kelly, Gilbert & George, Loma Simpson, Adrian Piper, Carl Pope e centenas de outros.

pode, pela força de seu estilo, produzir curtos-circuitos no conglomerado. Sem refugiar-se em qualquer ideologia, testemunha diretamente o horror, o *nonsense* e o pesadelo de uma realidade a que só podemos ter acesso pela mediunização operada pelas mídias. Ser artista, hoje, significa lutar, contando apenas com suas forças, contra todas as potências da massificação, num conglomerado em que a um ser humano só é dado relacionar-se com outro por intermédio das firmas que os identificam, isto é, que garantem, com sua marca gravada na pele, de que não se trata do inimigo. O verdadeiro criador sabe que sua obra dificilmente será divulgada pelas mídias, que só consagram os talentos já consagrados, enquanto não fizer sucesso, ou seja, enquanto não for divulgada pelas mídias. Ou o será diplomaticamente, em horários e canais "adequados", para um público fantasma, entre mensagens que a diluem, de forma mutilada ou desprovida dos elementos que poderiam alterar os padrões de consumo do homem médio comum – esse monstro gerado pelo conglomerado. Sua independência não estará no rótulo, mas na capacidade de resistir ao nivelamento, depurando cada vez mais a expressão de sua subjetividade – a despeito dos boicotes, distorções e perseguições. É dessa alienação que depende o futuro da arte.

A revolução neoliberal acelerou a informatização das sociedades ocidentais e a desintegração dos sistemas comunistas. Em 1989, com a perestróica de Mikhail Gorbatchov, a imprensa soviética ganha liberdade; o exército vermelho retira-se do Afeganistão; o sindicato Solidariedade conquista o poder na Polônia; na Alemanha oriental, a queda do Muro de Berlim acelerou o fim da URSS e do comunismo no Leste europeu; finalmente, com a retirada das forças soviéticas da Europa do Leste, terminou a Guerra Fria, e teve início a hegemonia da Alemanha unificada na Europa e dos EUA no mundo. Sob a administração Bill Clinton, os EUA tornam-se "a nação indispensável", segundo a secretária de Estado Madeleine Albright: "Erguemo-nos acima de todo o mundo e por isso enxergamos mais longe que as outras nações". O vice-secretário de Estado, Strobe Talbott, assegura que "a política externa americana tem como objetivo deliberado a difusão de valores universais", enquanto o vice-secretário do Tesouro, Lawrence Summers, descobre ser seu país a "primeira superpotência não-imperialista". Essa cocanha pós-moderna mantém sua superioridade pressionando os outros países para que adotem seu modelo político; impedindo que adquiram capacidade militar que a ameace; promovendo seus interesses corporativos sob os *slogans* de livre comércio e mercados abertos, forçando outros países a implantar políticas a eles favoráveis; liderando o comércio de armas[30]; classificando os países segundo a adesão às suas políticas; punindo os que não se adequam; e combatendo os "Estados delinqüentes"[31]. Em 1989, o filósofo Francis Fukuyama decreta *O Fim da História*. O capitalismo de mercado seria, tal como ele se configura nos países ricos do Primeiro Mundo, o modo de produção mais perfeito de organização social atingido pelo homem. Depois de derrotar a monarquia hereditária, o nazi-fascismo e o comunismo, a democracia liberal desse capitalismo

30. Segundo o Instituto de Pesquisa para a Paz Internacional, com sede em Estocolmo, os gastos militares no mundo aumentaram de 789 bilhões de dólares em 1999 para US$ 798 bilhões em 2000; os EUA venderam *quase a metade* das armas compradas pelos países em desenvolvimento. Os EUA também são responsáveis pela venda da maior parte das 110 milhões de minas antipessoais espalhadas por 64 países e territórios, que matam ou mutilam 26 mil pessoas a cada ano. Vastas áreas do Terceiro Mundo tornam-se, com essa arma de pobre, um vasto campo minado de difícil recuperação para o cultivo após a guerra (uma mina custa entre 3 e 25 dólares, mas sua remoção requer entre trezentos mil dólares; sua disseminação é veloz: dois milhões são espalhadas anualmente, mas apenas cem mil são removidas nesse mesmo período). Finalmente, os EUA são também os maiores exportadores de armas elétricas – desenvolvidas por pesquisadores americanos no início dos anos de 1970 – destinadas à neutralização de criminosos violentos pela polícia (revólveres que eletrocutam uma pessoa a mais de 4 metros; bastões e cacetetes de eletrochoques; escudos elétricos; cintos acionados por controle remoto que descarrega uma violenta carga elétrica no rim do prisioneiro etc.) e que são compradas até por particulares pela Internet e usados contra presos políticos nas ditaduras de todo o mundo por serem baratas, funcionarem com pilhas comuns e não deixarem marcas.

31. Entre eles, o Iraque, o Irã, a Síria, a Líbia, a Coréia do Norte e Cuba, envolvidos em atividades terroristas.

governado pela tecnologia constituir-se-ia, num sentido hegeliano, no ponto final da evolução ideológica da humanidade; seu modelo liberal e democrático acabaria, pois, por triunfar sobre todos os modelos totalitários, autoritários ou alternativos de organização social vigentes em outros países, os quais deveriam abandonar para sempre a fé ingênua no socialismo. A tese conquista o mundo, levando a Primeira-Ministra da Inglaterra, Margaret Thatcher, a afirmar categoricamente: "Não há alternativa"; e o Presidente do Brasil, Fernando Henrique Cardoso, a antever "uma era de prosperidade sem igual na história do homem – um novo Renascimento"[32]. Ao "marxismo" é atribuída a maior mortandade política da história humana: cem milhões de pessoas teriam sido mortas no século XX por causa dos "regimes marxistas" segundo *O Livro Negro do Comunismo*, que se torna a bíblia dos neoliberais.

Domenico De Masi observa que a automação das fábricas e escritórios aumenta a produtividade consumindo empregos; que a privatização das empresas estatais elimina funcionários "ociosos"; e que a globalização das empresas desemprega a mão-de-obra cara em determinado país e emprega a mão-de-obra barata de outros (a hora-trabalho de um chinês sendo 220 vezes mais barata que a de um italiano). Durante a Grande Depressão, Keynes sugeriu ao governo que pusesse dinheiro no bolso dos consumidores para que o consumo, assim estimulado, levasse os fabricantes a expandir suas fábricas com a *admissão de mais trabalhadores*. No conglomerado, contudo, bombear dinheiro para o bolso do consumidor só gera empregos nos "países produtores de idéias e consumidores de mercadorias", que exploram os trabalhadores empregados nos "países produtores de mercadorias e consumidores de idéias"; os trabalhadores desempregados nestes países empobreceriam ainda mais. Mas De Masi mostra-se otimista, pois

> as catástrofes humanas permitem o velho sonho de liberar-se do trabalho mecânico, de não trabalhar, de pegar com a mão o fruto de uma árvore sem ter de cultivá-la, como no paraíso. Agora se viverá a criatividade, a alegria e o divertimento. O homem terá apenas que se libertar do condicionamento cultural e do hábito, adquirido há setecentos mil anos, de trabalhar sempre. O sentido da existência, manipulado pelas religiões, será procurado em outra parte. As riquezas adquiridas serão distribuídas para todos, incluindo os desocupados e recém-formados, que não encontram trabalho e continuam a depender da família.

Indiferente ao significado da expressão "catástrofes humanas" que emprega com alegria, De Masi aponta a saída para os desempregados dos "países produtores de idéias e consumidores de mercadorias" no *ócio inteligente*: semana de três dias de trabalho, com o resto do tempo preenchido com lazer e cultura. O ócio seria bancado pelos que "precisam trabalhar para viver, mesmo ganhando pouco"; no topo da hegemonia mundial estariam os "países produtores de idéias", em cujos laboratórios as invenções são patenteadas, podendo consumir a produção de baixo custo a cargo dos "milhões de trabalhadores chineses". Enfim, o que De Masi sanciona é a *escravização* das massas trabalhadoras do Terceiro Mundo pelas massas ociosas do Primeiro.

O novo imperialismo global – descrito em *O Colapso da Modernidade* (1991), de Robert Kurtz; em *Turbocapitalismo* (1998), de Edward Luttwak; e em *Império* (2000), de Toni Negri e Michael Hardt – é também sancionado pelos ciberfilósofos; cheios de energia, esses profetas das "novas tecnologias" hipnotizam os neófitos com seu discurso messiânico. Na Alemanha, Norbert Bolz proclama:

> A galáxia do conhecimento ocidental se expande na velocidade da luz. Aplica-se conhecimento sobre conhecimento e nisso mostra-se a produtividade do trabalho intelectual. O verdadeiro feito intelectual do futuro está no *design* do conhecimento. E quanto mais significativa for a maneira como

32. Discurso no Colégio do México em 1996, onde ele aponta na tecnocracia os "sujeitos revolucionários" da prosperidade futura: "Quem seriam os novos agentes sociais da construção do futuro? Não mais a 'burguesia conquistadora', uma vez que o capital vai-se despersonalizando; não mais a classe média como portadora privilegiada de valores democráticos; tampouco o proletariado, órfão das utopias revolucionárias, depois da derrocada do socialismo real [...]. Os governantes, os intelectuais, as lideranças da sociedade civil têm um papel decisivo a desempenhar para que o novo Renascimento possa florescer em toda a sua força transformadora da História".

a força produtiva se torne inteligência, mais deverão convergir ciência e cultura. O conhecimento é o último recurso do mundo ocidental[33].

George Gilder, depois de defender a tese de que "homens casados são mais produtivos que solteiros", pois precisam "canalizar sua agressividade e merecer a mulher e os filhos, ser capaz de sustentá-los", celebra a Internet como o melhor substitutivo para a TV que degenera. Já Pierre Lévy, ao receber as tábuas da lei no Vale do Silício, anuncia o fim do monopólio do saber detido pelos acadêmicos e seu intercâmbio generalizado sem hierarquia e unificação pela massa conectada; confiante na "tecnodemocracia" que traz a nova liberdade de deixar-se levar pela rede, a redenção final da humanidade dar-se-á, contra o criticismo dos intelectuais apocalípticos e o ódio irracional dos neoluditas, pelo *triunfo do amor*[34]. Finalmente, o disléxico Nicholas Negroponte, que declarou não ter nenhum interesse em Shakespeare, espera que, um dia, "a tecnologia possa encontrar meios de fazer Shakespeare mais interessante para mim". Tanta baboseira desgosta o ensaísta John Simon, que escreve com argúcia em *Dumbing Down*: "Eu tenho uma visão do cidadão de hoje preso entre a tela do computador e a televisão. Ele está num banco giratório e só se movimenta entre um e outro. As telas são de fato espelhos nos quais esse cidadão sem sorte vê ele mesmo se diminuindo ao infinito". E um desconhecido professor inglês, Richard Barbrook, lança na própria Internet o ensaio mais instigante sobre a falácia de ser a Internet um pretenso instrumento do livre mercado: *Cibercomunismo: Como os Americanos Estão Superando o Capitalismo no Ciberespaço* (1999) revela a apropriação da retórica stalinista pelos ideólogos californianos e a prática cotidiana do comunismo pelos cibernautas, que formam comunidades virtuais, sabotam os direitos autorais com cópias ilegais e plágios contínuos e ainda recebem gratuitamente, como "prêmio" de adesão, informações que antes precisavam pagar para obter.

Em 1990, eliminadas as últimas barreiras éticas relativas à manipulação da vida, o Projeto Genoma Humano é lançado com imediato sucesso midiático, transformando a engenharia genética, pródiga na criação de quimeras e monstros, transgênicos e clones, na mais potencialmente lucrativa tecnologia do futuro. Apagando das memórias a política biológica que levou o nazismo ao poder, o conglomerado científico reintroduz no mundo o velho social-darwinismo em roupagens pós-modernas: o determinismo hereditário volta turbinado na *Sociobiologia* (1975) proposta por Edward Wilson; a lei da sobrevivência do mais forte é relançada com ênfase pelo zoólogo Richard Dawkins em *O Gene Egoísta* (1979); Charles Murray e Richard Herrnstein postulam, em *A Curva do Sino* (1994), a inferioridade intelectual e social dos negros "provada" por medições de inteligência; a homossexualidade é atribuída a genes por biólogos que inspiram o jornalista Chandler Burr a escrever *Criação em Separado* (1996); a remodelagem da humanidade pela reprogenética é saudada por Lee Silver, em *De Volta ao Éden* (1997); a eugenia para o aprimoramento da raça e a eutanásia para doentes incuráveis são defendidas pelo bioético Peter Singer, em *Ética Prática* (1998). E paralelamente aos testes de DNA, às seleções de embriões nas inseminações artificiais, às terapias gênicas e à corrida para a clonagem humana, desenvolve-se a nanotecnologia, com uma capacidade ainda maior de materializar os piores pesadelos da ficção científica.

Nesse caldo cultural regressivo, explodem os conflitos étnicos que, nos EUA, chegam ao pico em março de 1991, na cidade de Los Angeles, quando quatro policiais brancos quase matam a pancadas o negro Rodney King, suspeito de assalto. A filmagem do incidente por um videasta amador permitiu que as cenas dessem a volta ao mundo. O veredito de inocência proferido para os

33. Robert Kurtz criticou a falta de profundidade dessas elocubrações: "A montanha de dados cresce, o real conhecimento diminui. Quanto mais informações, mais equivocados os prognósticos [...]. A sociedade do conhecimento, que não conhece nada de si mesma, não tem mais nada a produzir senão sua própria ruína. Sua notória fraqueza de memória é ao mesmo tempo seu único consolo", em "Mais!", *Folha de S. Paulo*, 13.1.2001.

34. Cf. M. Palacios, "Bem-Vindo ao Planeta: Da Inteligência Coletiva ao Nomadismo Universal", em *Revista Famecos*, Porto Alegre, no 16, dez. 2001, pp. 174-180.

policiais produziu uma onda de vingança: milhares de jovens negros e hispânicos saquearam a cidade. Por vários dias, Los Angeles foi devastada pelo fogo e pelas pilhagens, enquanto a violência estendia-se de oeste a leste do país, atingindo Washington, Nova Iorque, São Francisco, Atlanta, Seattle, Miami e Las Vegas. George Bush mobilizou dez mil policiais e seis mil soldados da Guarda Nacional para restaurar a ordem. Líderes da comunidade negra e até o próprio Rodney King foram acionados para implorar à população que se acalmasse. No dia 29 de abril, uma câmera de TV instalada num helicóptero filmou o caminhoneiro loiro Reginald Denny sendo arrancado de seu veículo, espancado, chutado e agredido na cabeça com um tijolo por um grupo de negros. Depois de jogar o tijolo, um dos atacantes executou, em triunfo, passos de *rap*. Resgatado por outros quatro negros, o motorista chegou ao hospital com um olho afundado e o crânio partido. Resultado dos conflitos: 44 mortos. 2 mil feridos, 3,5 mil detidos, 2 mil edifícios e lojas destruídos, centenas de milhões de dólares de prejuízos. O caso do caminhoneiro espancado foi levado a julgamento. O júri decidiu que não era grave e os agressores pegaram penas leves. O evento foi comemorado com festas nos bairros negros.

O novo socialdarwinismo legitima, com aparência de cientificidade, preconceitos sedimentados por séculos de alienação, justificando a política de cortes a programas assistenciais. Jesse Helms, senador republicano da Carolina do Norte conhecido como "Senador Não", por atacar aborcionistas, feministas e homossexuais ("pessoas ofensivas e revoltantes"), pede o isolamento dos aidéticos e lidera uma campanha para retirar subsídios federais do Fundo Nacional das Artes por expor fotos de Robert Mapplethorpe.

Na Nova Ordem Mundial, duzentas megacorporações dominam o mercado. Os intelectuais que ousam distanciar-se do modelo liberal "objetivo" de análise da realidade são ridicularizados por Jean Bricmont e Alan Sokal em *Imposturas Intelectuais* (1997). Como observou Maria Ercília, num mundo tornado indecifrável para o homem comum, onde a sofisticação extrema da tecnologia o desliga de qualquer contato com a realidade, o conhecimento é substituído por um caldo de cultura *pop*, misticismo *new age* e fé cega na tecnologia. É esse o contexto do suicídio coletivo ocorrido em 1997 na Califórnia, quando 39 membros da seita *Heaven's Gate*, liderados por Marshall Applewhite, o "Do", livraram-se de seus "contêineres" (seus corpos) para pegar uma carona numa nave que supunham estar passando atrás do cometa Hale-Bopp. Eles possuíam uma empresa que desenhava sites na Internet, como um sobre Madonna; pela Internet eles também tentavam arregimentar discípulos. Morreram todos usando o mesmo modelo preto de tênis Nike, cujo *slogan* é "Just do it". Entre as posses dos mortos foram encontrados bonés, camisetas e bonecos de *Guerra nas Estrelas*. Vestiam-se todos iguais, em roupas escuras, assexuadamente, e usavam cabelos curtos. Alguns se castraram. Viviam num ritmo de máquina, como robôs, numa existência regulada por rituais de grupo. Para se divertir, iam a Las Vegas, pizzarias e cinemas. Gravaram um vídeo promocional antes de se matarem[35]. O velho guru do LSD, Timothy Leary, evoluindo da filosofia *hippie* para o culto à tecnologia, quis morrer em frente ao seu computador e foi enterrado num satélite, junto com um ator de *Jornada nas Estrelas*.

No cinema de Hollywood, o cadáver do comunismo é triturado, e a agressividade antes investida contra um sistema adquire características étnicas; não se aponta mais o inimigo *comunista*, mas o inimigo *russo*, antes oculto sob a máscara vermelha[36]. Na visão racista que perpassa

35. Cf. M. Ercília, "Os Adoradores da Máquina", em *Cultura Vozes*, n. 4, julho-agosto 1997.

36. Em *Maré Vermelha* (*Crimson Tide*, 1995), de Tony Scott, o comandante alucinado de um submarino nuclear americano tenta disparar seus mísseis contra a Rússia; em *Dia da Independência* (*Independence Day*, 1996), de Roland Emerich, a vitória dos humanos sobre os alienígenas é comemorada pelo mundo com bandeiras americanas no Dia da Independência dos Estados Unidos da América. Em *O Pacificador* (*Peacemaker*, 1997), de Mimi Leder, um general russo mercenário ajuda terroristas bósnios a seqüestrar um comboio carregando armas nucleares; no desenho *Anastasia* (*idem*, 1997), de Don Bluth, numa Revolução Russa

o novo cinema, o vilão é o de "outra" raça, etnia ou cultura, vítima predileta do sadismo do herói americano: nos filmes de terror e ficção científica, o imigrante clandestino – sobretudo o chicano – torna-se o mal a ser exterminado, e metáforas subliminares são usadas para dar vazão à agressividade inconsciente contra o negro.

Nas fábricas, os robôs substituem livremente os trabalhadores; nos laboratórios, as simulações computadorizadas substituem a experimentação ao vivo; na elite, os corpos tecnicamente estetizados, com a ajuda de anabolizantes, próteses de silicone, operações plásticas e aplicações de *botox* substituem os corpos naturais. O simulacro sobrepuja o real; os alimentos quimicamente conservados e geneticamente modificados, vendidos em supermercados, substituem os alimentos naturais, antes comprados em feiras, padarias e açougues; a engenharia genética suplanta os processos naturais; a bioquímica destrona a natureza; o patenteamento de fórmulas e programas supera a posse e o controle das matérias-primas na origem das novas fortunas; as indústrias químicas, farmacêuticas e alimentícias que utilizam recursos genéticos movimentam cerca de 160 bilhões de dólares anualmente, capital em parte revertido para os detentores das patentes de fórmulas que usam, muitas vezes, o saber tradicional de povos indígenas, que não são benefiados com isso[37]. Como observou Jair Ferreira dos Santos, se a massa moderna era movida por interesses de classe e por idéias, a massa pós-moderna é atomizada, fragmentada, excitada pelas mensagens que lhes são destinadas segundo seus interesses individuais: o sujeito converte-se num *terminal de informação*, e num terminal *isolado de outros terminais*[38]. A midióloga Sherry Turkle chega a dividir a vida das pessoas em duas: a vida *off-line*, e a vida *on-line*, valorizando mais essa última:

> Não é que não se vivam múltiplas experiências *off-line*, com os diferentes papéis cada um, mas a vida *on-line* retoma isso para elevá-lo a um grau superior. Para muitas pessoas, a comunidade virtual permite uma expressão mais livre dos inúmeros aspectos de si mesmas. Mas se trata de algo que também se vive *no resto da vida*[39].

O lazer programado espera a todos nos *resorts*, nos *shopping centers* e sobretudo nos "parques temáticos", que Edward Soja arrola entre os ícones do pós-moderno por hiper-realizar as cópias dos originais da alta cultura a fim de tornar suas formas mais acessíveis às massas. O entretenimento e a informação são ainda segmentados e personalizados por meio dos mais variados suportes, mídias e equipamentos (livros, rádios, TVs, jornais, revistas, CDs, CD-ROMS, *walkmans*, vídeos, DVDs, videocassete; TVS a cabo, HDTVS, *home theaters*, computadores, *laptops*, *palmtops*, fax, telefones fixos, sem fio, celulares, *pagers*, Internet...); há conteúdo para todos os níveis culturais, para todos os gostos, para todas as faixas etárias, para todas as manias, para todas as perversões, de modo que cada consumidor pode ter a ilusão da liberdade, montando seu próprio universo mental, erótico, estético, cultural. O mundo virtualiza-se com rapidez espantosa: se em 1993 havia cinqüenta sites na Internet, em 2001 já eram 350 milhões. Recentemente, em Buenos Aires, realizou-se o primeiro Congresso Internacional de Hackers e Fabricantes de Vírus da América Latina... Segundo estimativas da Motion Picture Association of América, a pirataria custa US$ 3 bilhões ao ano em vendas perdidas à indústria cinematográfica norte-americana. Na Noruega, o adolescente Jon Johansen, conhecido como "DVD Jon", desenvolveu aos quinze anos de idade o programa DeCSS que rompia as barreiras de segurança

pintada como evento tenebroso, Rasputin é um putrefato morto-vivo com poderes sobrenaturais; e em *Vírus* (*Virus*, 1999), de John Bruno, os computadores e máquinas de um navio militar russo são apoderados por uma inteligência artificial alienígena.

37. "Vigoram dois pesos e duas medidas nos EUA a respeito do que deve ser considerado conhecimento de domínio público. Se interno aos EUA, basta testemunho oral. Mas, se externo, é necessário o registro escrito", escreveu Manuela Carneiro da Cunha, no artigo "Saber Tradicional", em *Folha de S. Paulo*, 19.12.2001.

38. J. Ferreira dos Santos, *op. cit.*, p. 95.

39. Cf. "Sherry Turkle: Fronteiras do Real e do Virtual", entrevista a Federico Casalegno, em *Revista Famecos*, n. 11, Porto Alegre, 2002.

instaladas pelos fabricantes nos DVDs, tornando-se, desde então, um símbolo para os hackers de todo o mundo, que dizem que softwares como o dele são um ato de liberdade intelectual, e não um roubo. Em 2003, um tribunal de Oslo considerou-o inocente de acusações de que havia desenvolvido o programa para copiar filmes em DVD; ele declarou copiar apenas DVDs adquiridos legalmente, e o tribunal decidiu que ele tinha direito de agir assim. Estúdios de Hollywood apelaram à Justiça recusando as evidências da defesa. Os estúdios de cinema, que lançaram uma campanha mundial para reprimir a pirataria, esperavam estabelecer um precedente legal na Europa para o julgamento de futuros casos.

Na "sociedade do espetáculo" (Guy Debord), pode-se escolher entre centenas de canais, entre milhares de filmes, entre milhões de programações, entre bilhões de imagens e sons, num universo de entretenimento permanente: na Internet-TV do futuro, o consumidor poderá, segundo Gerald Levin, o mais alto executivo da Timer Warner, o maior conglomerado de comunicações do planeta, "sintonizar qualquer coisa, em qualquer lugar e em qualquer momento". Mas não é só para acessar, consumir, experimentar virtualmente: *viver* o imaginário pessoal é cada vez mais perigoso diante de um sistema de vigilância total 24 horas por dia, via satélite, e o rastreamento instantâneo de dados e sinais sob a vigência de uma despolitização generalizada que incute, insidiosamente, um moralismo persecutório oculto sob a legenda do "politicamente correto".

Como "o gênero humano não consegue suportar muita realidade" (T. S. Eliot), a saída de emergência mais procurada no *admirável mundo novo* é a droga, que movimenta quatrocentos bilhões de dólares anualmente, representando 8% do comércio mundial[40]. A maconha lidera as vendas, com uma população de consumidores de 140 milhões, seguida pelas drogas sintéticas, com trinta milhões; pela cocaína, com treze milhões; e pela heroína, com oito milhões. Os EUA gastam 110 bilhões de dólares por ano no tratamento de viciados crônicos "em estado lamentável"; a Holanda e a Inglaterra já permitem que bares vendam drogas leves para desafogar o sistema repressivo, evitando que milhares de inofensivos drogadictos sejam detidos a cada ano. Imersa na "cultura do narcisismo" (Cristopher Lasch), a família reduz-se ao mínimo e tende a desaparecer: em 1999, um quarto das casas norte-americanas eram ocupadas por uma pessoa e metade das famílias era composta por casais sem filho; em breve, a maioria dos americanos passará a maior parte da vida sozinha ou com um companheiro. As megalópoles minam assim a base da espécie humana: a família monoparental abandona os filhos, e vemos bandos de crianças que sobrevivem roubando os adultos. Chegamos ao fim da unidade família enquanto unidade de reprodução. Também a relação casa/trabalho modifica-se, e nem sempre é preciso deslocar-se até o ambiente de trabalho, poupando energia, evitando poluição e diminuindo o trânsito graças ao uso da telecomunicação. Já vinte milhões de americanos usam suas residências como principal local de trabalho. Pontualidade, disciplina e uniformização – valores do mundo moderno – cedem ao conceito pós-moderno de *telecomutação*: em vez de mover os trabalhadores, a empresa move o trabalho, e à velocidade da luz. A Administração George Bush despacha ao ar livre, numa escrivaninha ajeitada em meio a montes de feno, no rancho em Crawford, no Texas, de preferência ao Salão Oval da Casa Branca, em Washington. A telecomutação tem, contudo, seus limites: se alguns *telecomutam* bem porque não buscam promoção, possuem equipamentos de última geração e uma equipe que lhe corre atrás nas emergências, os empregados, quando trabalham em casa, sentem falta dos colegas, imaginam-se negligenciados, preocupam-se com a distribuição de tarefas e temem a própria ausência nas reuniões marcadas de última hora. E como sobre os *telecomutadores* paira uma eterna suspeita (onde estarão? que estarão fazendo? estarão *mesmo* trabalhando?), eles procuram compensar o introjetado sentimento de culpa com um aumento na carga de trabalho.

40. Cf. *Rapport mondial sur les drogues, de l'ONU*, Oxford, Oxford University Press, 1997.

3. A multiplicação dos robôs. A automação produz o desemprego em massa.

Citando *The Information Age: Economy, Society and Culture* (1996), de Manuel Castells, o sociólogo Osvaldo López Ruiz observa uma progressiva aceleração das práticas globais e sua sincronização em detrimento das práticas locais: a aventura de Julio Verne de uma *Volta ao Mundo em Oitenta Dias* num balão traduz-se em nossos dias num vôo de dois dias a bordo de um Concorde; a atual comunicação global instantânea na Internet será acelerada por mil na Internet 2 de fibra ótica[41]; reunindo as maiores bolsas de valores, um mercado global de ações – o GEM – deverá funcionar dia e noite para seguir o capital flutuante diário que soma um trilhão de dólares; e o Universal Time (UT), baseado no Sistema de Fusos Horários[42] adotado pela sociedade industrial, deverá ser substituído por um Tempo Global que transformará o planeta numa *única zona horária*:

> O sol deixaria de sair em todos os lugares mais ou menos às "seis" para aparecer em alguns às "três" e em outros às "vinte e três"; porém, cada dia, cada mês e cada ano começariam num mesmo momento para todos e no mundo todo... São agora os indivíduos que ajustam seus horários conforme suas práticas e relações. É assim que, dessignificadas as horas das práticas em que elas são realizadas, resulta mais fácil pensar que o espaço da noite possa ser apropriado como tempo aproveitável num mundo cada vez mais povoado. Haveria menos infra-estrutura ociosa e mais postos de trabalho disponíveis num planeta que superou já os seis bilhões de habitantes. Esse quadro futurista pode resultar chocante hoje. A imagem do ciclo solar como "natural" é muito forte para nós ainda. Porém nossa sociedade já deixou, a partir de Edison em 1879, de depender da luz do sol! *Além disso, muito do* que até faz poucos anos parecia sacrilégio, agora acontece com total normalidade: todos os supermercados trabalham nos domingos, e muitos deles também 24 horas![43]

Assim, os cidadãos periféricos não despertarão mais com o nascer do sol em sua cidade, mas com o nascer do sol na metrópole mundial – Nova Iorque, por privilégio de força. E a especulação financeira internacional, que já decide a sorte de nações em poucos meses, tornar-se-á ainda mais fulminante, arruinando, em questão de dias, ou de horas, os "mercados locais" (ex-países) abandonados pelos investidores.

Esvaziada de conteúdo, a política enlouquece. Na Dinamarca, Jacob Haugaard, membro dos Alcoólicos Anônimos, filho de um carpinteiro, ztrabalhou como operário e porteiro antes de formar uma banda chamada Sofamania, na década de 1970, tocando uma guitarra feita de pá de jardim, depois de aparecer em dois filmes e num comercial de refrigerante foi convidado por estudantes para representá-los numa carreira política, e lançou o Partido dos Elementos Deliberadamente Avessos ao Trabalho, concorrendo ao Parlamento prometendo melhores condições meteorológicas, ventos de cauda para os ciclistas dinamarqueses e o direito à impotência sexual. Depois de seis derrotas eleitorais, foi eleito em 1995. Já como parlamentar, numa visita à rainha ele usou um amarrotado terno de três peças feito de um saco de estopa de café, que chamou de *Yves Sack Laurent*. "Não sei nada de política", disse, "agora vou aprender como funciona com salário integral" (o cargo paga sessenta mil de dólares ao ano). Os partidários de Haugaard arrolam suas promessas preferidas: maior distribuição de pasta de chocolate *Nutella* para os soldados da ONU na Bósnia; menos sexo na sala dos professores; equipagem de uma fragata do século XVII para prestar serviços no Golfo Pérsico; mais mobiliário renascentista na *Ikea* (grandes lojas de móveis da Suécia); maiores presentes de Natal; filas mais curtas nos supermercados; calçadas atapetadas e benefícios por invalidez aos mau-humorados. Sua política de emprego: "Se o trabalho é tão saudável, que seja dado aos doentes". Ele também promete lutar pelo direito de ser "feio, preguiçoso, rico e burro". Um de seus cartazes de campanha (na qual gastou US$ 1,5 mil – parte em cerveja e salsichas para os eleitores)

41. Capaz de transportar 2,4 *gigabits* de informações por segundo, integrando e sincronizando ao máximo produções realizadas em locais e horários diferentes.

42. Proposto pelo engenheiro Sandford Fleming em 1875, elegendo-se um meridiano de base como referência para todos os trens do mundo e livrando os viajantes de ajustar seu relógio com a hora local de cada cidade (duzentas vezes entre Washington e São Francisco).

43. O. López Ruiz, "'Universal Time'. A Estandardização Horária num Mundo Globalizado", em *Revista Cultura Vozes*, n. 6, nov.-dez. 2000, pp. 181 e 188.

o apresentava com charuto e Rolls-Royce e o *slogan* "Um Homem Honesto"; em outro, ele aparece com a mão no freio de emergência de um trem, dizendo: "É agora ou nunca". Haugaard, que tem uma cadeira de dentista e enorme torre d'água no quintal de casa, recebe a imprensa de cuecas e pede à filha pequena para "acender a dama", uma escultura de mulher com seios de néon. Sua filosofia política é simples: "Se alguma coisa boa acontece, digo que fui eu. Se é coisa ruim, culpo a oposição". Outros exemplos do enlouquecimento da política: no México, em 1996, três mil militantes de todo o mundo encontram-se para o I Encontro pela Humanidade Contra o Neoliberalismo, em evento organizado pela Comissão Suprema, Aleatória, Intergaláctica e Hipernacional do Exército Zapatista do subcomandante Marcos. No Equador, o presidente Abdalá Bucaram, chamado de 'El Loco', faz um show para quinze mil pessoas para promover seu disco como vocalista do grupo uruguaio Los Iracundos, cuja renda ele promete reverter aos pobres. Finalmente, em 1995, um novo terrorismo de contornos apocalípticos irrompe numa série de atentados. Seguidores da seita Aum Shinrikyo (Ensinamento da Verdade Suprema), de Shoko Asahara, abriram ampolas de gás sarin no metrô de Tóquio, matando doze pessoas e intoxicando cerca de 5,5 mil, num atentado de terrorismo bioquímico de características pós-modernas. Shoko enviara anos antes uma equipe médica ao Zaire; Seiichi Endo, um dos cientistas envolvidos, estudara a possibilidade de usar o vírus Ebola, assim como agentes causadores da varíola, febre amarela e botulismo, como arma biológica na futura guerra apocalíptica *prevista* por Asahara. A seita planejava também um ataque aéreo com gás sobre Tóquio – uma chuva da morte lançada de helicópteros ou balões. Mais tarde em Israel, o primeiro-ministro Yitzhak Rabin foi assassinado por um universitário judeu extremista. O terrorismo catastrófico logo atinge os EUA, com o atentado de Oklahoma City, onde uma caminhonete-bomba manda o Edifício Murrah para os ares, matando 168 pessoas, num ato reivindicado pelo jovem Timothy McVeigh como "protesto" contra a morte de oitenta membros da seita armada e suicida Ramo Davidiano por incêndio no cerco de agentes federais em 1993, em Waco, no Texas.

Os movimentos de esquerda também globalizam-se: proliferam as ONGs; as feministas americanas promovem a Marcha Mundial das Mulheres, que lança o *slogan* "pão e rosas"; a tipicamente americana Marcha do Orgulho Gay é reproduzida nas grandes metrópoles do mundo; ocorre as manifestações antimundialistas durante os encontros do Grupo dos 8, países mais ricos e industrializados do mundo; ocorre as reuniões alternativas do Fórum Social Mundial em Nice, Praga, Seattle, Gotemburgo, Davos, Gênova, México, Porto Alegre rompendo o pensamento único do neoliberalismo – que fracassa a despeito do entusiasmo dos propagandistas – que incitaram povos inteiros à desregulamentação do controle estatal sobre áreas estratégicas, como transporte, comunicação, correios e energia, privatizando empresas que constituíam patrimônios nacionais. A globalização econômica revelou-se açambarcadora, com a farsa do "comércio livre" de mão única, do Norte rico para o Sul pobre sem vice-versa; catastrófica, produzindo, desde 1997, sucessivos terremotos financeiros – na Ásia, na Rússia, no México, na Turquia, no Brasil, na Argentina, na Venezuela; e desumana, ampliando o abismo da distribuição das riquezas, os salários de pessoas com qualificações semelhantes num país pobre e num país rico variando 1000% ou mais em termos reais. Segundo o *Relatório sobre Desenvolvimento* da ONU de 2001, no mundo globalizado morrem anualmente 12,2 milhões de crianças por falta de condições sanitárias e sete milhões por subnutrição; no Brasil, onde 48% das empresas desaparecem antes de completar três anos e onde o Centro Brasileiro de Orientação Financeira constata, em fins de 2001, que 81% das famílas de classe média encontram-se endividadas, gastando 1/5 de seus ganhos com pagamento de juros de dívidas, o crime converte-se em guerra civil, com 578 mil assassinatos computados pelos Ministérios da Saúde e da Justiça entre 1979 e 2000. Os sete países mais industrializados do planeta, com ape-

nas 12% da população mundial, detêm 70% da riqueza mundial e consomem 49% de toda a energia, respondendo por 34% das emissões de substâncias danosas ao meio ambiente. Ao redor da cúpula dourada de excesso e luxúria em que vivem 497 bilionários[44], encontram-se cerca de dois milhões de felizes milionários; ao redor deles, aninha-se um círculo mais largo de um bilhão de habitantes prósperos; em torno destes, porém, quatro bilhões encontram-se no limite da subsistência; e no último círculo, um bilhão de miseráveis agonizam com uma renda inferior a um dólar por dia. O sociólogo Anthony Giddens (um dos idealizadores da política da Terceira Via da Administração Tony Blair) não crê que a globalização tenha alguma coisa a ver com essas distorções e insiste que a miséria e a pobreza só terão fim com uma *globalização mais intensa*, já que elas grassam nos países à margem dela, embora mesmo nos EUA, país mais rico do mundo, trinta milhões de pessoas sobrevivam com salários de fome, 26 milhões delas dependendo mensalmente de refeições públicas ou doações privadas, com onze milhões de crianças subnutridas. É a política que define o orçamento do país mais rico do mundo, destinando, por exemplo, 330 bilhões de dólares à Defesa em 2002 (reajustados para US$ 369,3 bilhões em 2003) num orçamento total de 2,13 trilhões de dólares, enquanto os programas de assistência aos países pobres recebem apenas 0,1% do PIB americano. A vice-diretora-gerente do Fundo Monetário Internacional, Anne Krueger, descarta a ajuda financeira aos países que, na corrida pela globalização, derrapam em direção ao *crash*: "Como as empresas, os países deveriam quebrar", declarou. Os profetas Alvin e Heidi Toffler auguram que um novo sistema econômico está tomando forma e que a turbulência econômica mal começou:

> na primeira fase, a informática revoluciona a biologia. Na fase seguinte, a biologia vai revolucionar a informática. E isso vai revolucionar totalmente, mais uma vez, as economias [...]. A turbulência no mercado acionário é extremamente dolorosa. Mas no futuro vamos olhar para ela e considerá-la um pequeno transtorno na história inicial da nova economia do século XXI[45].

Quebrados, muitos países mergulham nos banhos de sangue das guerras tribais, étnicas, civis, religiosas e nacionais. No Tibete, a ocupação chinesa produz mais de 1,5 milhão de vítimas. Em 1991, o embargo econômico imposto ao Iraque após a Guerra do Golfo – motivada pela invasão do Kuwait pelo Iraque, ameaçando o fornecimento de petróleo ao Ocidente – também teria causado a morte de um milhão de pessoas; em 1994, em Ruanda, sob as ordens do Primeiro Ministro Jean Kambanda e incitados pela milícia Interahamwe em discursos de ódio transmitidos pela Rádio das Mil Colinas[46], hutus radicais dizimaram um milhão de tutsis e hutus moderados; as mulheres eram sistematicamente violentadas em público, diversas vezes, por diversos homens, e depois sexualmente mutiladas ou sexualmente escravizadas[47]; mais de dois milhões de pessoas deixaram em êxodo as regiões do conflito, vagando a esmo, sem destino, como manadas de animais. Foi o primeiro genocídio reconhecido pela ONU desde 1948, segundo a Convenção de Genebra[48], e o primeiro na história dos direitos humanos em que crianças participaram ativamente dos massacres; em 1996, no Zaire e no Burundi, mais de um milhão de refugiados ruandenses são perse-

44. O clube dos bilionários listados pela revista *Forbes* reduziu-se com a crise global: em 2001, eles eram 538. Cf. *Folha de S. Paulo*, 2.3.2002. No topo da lista encontra-se Bill Gates, com uma fortuna pessoal de US$ 52,8 bilhões.

45. Cf. "Nova Economia? Ainda Não Viram Nada", em O *Estado de S. Paulo*, 21.4.2001.

46. Cf. "Reporters sans frontières". *Les Médias de la Haine*, Paris, La Découverte, 1995. Os tutsis eram chamados de "baratas", e listas de nomes de pessoas a serem exterminadas eram difundidas; os hutus andavam com um rádio de pilha colado ao ouvido, carregando um machete na outra mão.

47. Cf. D. Orr, "Genocídio em Ruanda Deixou Legião de Mulheres Estupradas", em *Folha de S. Paulo*, 29.9.1996.

48. O crime de genocídio não é subordinado à aniquilação de um grupo; ele se configura quando atos são cometidos na intenção específica de destruir no todo ou em parte um grupo nacional, étnico, racial ou religioso; a vítima do ato é escolhida não em função de sua identidade individual mas em razão de sua etnia, nacionalidade, raça ou religião.

guidos em seus acampamentos provisórios por rebeldes e vão perecendo de fome em sua fuga; em 1998, um massascre inominável ocorre em Kinshasa. Na Libéria, dominado por uma gangue de proprietários de terra (o último presidente matara o antecessor e cortara-lhe as orelhas), milicianos adolescentes embriagados saqueiam e matam os civis com machetes. Na ex-Iuguslávia, cerca de trezentos mil civis são mortos na "limpeza étnica" promovida pelos sérvios na Croácia (1991-1995), na Bósnia (1992-1995) e em Kosovo (1999), com campos de concentração, fuzilamentos em série, enterro de corpos em valas comuns, aldeias queimadas, estupros coletivos, degola de crianças, culminando na horrível matança de seis mil bósnios refugiados em Srebrenica (o pior crime de guerra na Europa desde o fim da Segunda Guerra), a mando do general Ratko Mladic, numa devastação que leva mais de cinco milhões de pessoas ao êxodo. Na Argélia, desde 1992, cem mil morreram nos confrontos do governo com fundamentalistas armados; na Rússia, reprimindo as pretensões de indepependência da Chechênia, o governo mata trinta mil rebeldes e civis; na Coréia do Norte, há notícias de que duzentos mil opositores do regime socialista são mantidos em campos de concentração, os fugitivos sendo trazidos de volta com um fio de arame farpado passado pelas bochechas. Na onda de violência ocorrida após o plebiscito que devolveu a independência ao Timor Leste em 1999, os soldados indonésios adotaram o estupro coletivo como arma de guerra, com a escravização sexual das mulheres em larga escala. Conflitos crônicos agitam a Somália, a Nigéria, a Serra Leone, o Tadjiquistão, o Camboja, o Sudão, o Sri Lanka... O mundo vive, uma "silenciosa" Terceira Guerra Mundial, com um agravante: se, na Primeira Guerra, 5% das vítimas eram civis; e se, na Segunda Guerra, esse número elevou-se para 48%, na Terceira Guerra atual 90% das vítimas são civis e cerca de 80% delas mulheres e crianças[49]. De 1987 a 1998, dois milhões de crianças foram mortas, muitas delas eliminadas como "a próxima geração de adversários em potencial"; seis milhões foram mutiladas e dez milhões traumatizadas. Os focos de guerra multiplicam-se: Israel, Colômbia, País Basco, Chiapas, Irlanda do Norte, Paquistão, Índia, Iraque... Os EUA – polícia do mundo – só intervêm nesses conflitos se contam com o apoio da opinião pública e de coalizões internacionais, por meio de triunfantes ataques aéreos *cirúrgicos* de "zero perdas" americanas[50], dramatizados por vinhetas sedutoras e trilhas selecionadas nas transmissões ao vivo pelas redes mundiais de TV, como na Guerra do Golfo, que inaugurou a guerra pós-moderna, a guerra como espetáculo midiático: "Bagdá parecia uma árvore de Natal", declarou um piloto americano depois do primeiro ataque; "Parece um *videogame!*", exclamou um repórter ao ver o primeiro filme do ataque ao Iraque.

Desterrados pelas "limpezas étnicas" e pelas guerras, 22,4 milhões de refugiados seguem seu êxodo pelo mundo, tentando juntar-se aos 150 milhões de migrantes econômicos que já trabalham em terra estrangeira[51], enviando para seus países de origem cerca de 77 bilhões de dólares anuais (segundo maior fluxo monetário internacional, perdendo apenas para as exportações de petróleo), fazendo crescer, por sua vez, nos países em que aportam, o racismo, o revisionismo e o neonazismo – apenas na

49. Dados fornecidos por Olara Otunnu, representante especial da ONU para Crianças e Conflitos Armados, em *O Estado de S. Paulo*, 11.4.1999.

50. Com a tecnologia de bombardeios cada vez mais avançada, as baixas tendem, de fato, a ser reduzidas, mas as "casualidades de guerra" continuam a existir: três mil civis foram mortos pelos bombardeios de precisão contra alvos militares na Guerra do Golfo; quinhentos civis na Guerra de Kosovo durante os 78 dias em que a OTAN despejou 26 mil bombas na região; e segundo cálculos do professor de economia da Universidade de New Hampshire, Marc Herold, a partir de dados coletados das mídias, a Guerra do Afeganistão, que quase não teve baixas americanas, causou a morte de 3.767 civis afegãos entre 7 de outubro e 7 de dezembro de 2001.

51. Segundo dados da Organização Internacional do Trabalho – OIT, há trinta milhões de trabalhadores migrantes na Europa; vinte milhões na África; dezessete milhões na América do Norte; doze milhões na América do Sul e na América Central; nove milhões no Oriente Médio; sete milhões na Ásia, em *Folha de S. Paulo*, 2.9.2001.

Alemanha, entre 1990 e 1991, houve 3.884 delitos contra estrangeiros; em 1992, esse total subiu para 7.121; em 1994, atingiu os dez mil, com média de trinta por dia[52]. Há hoje por volta de três mil sites na Internet que pregam a violência racial e muitos deles oferecem, além dos tradicionais discursos de ódio, uma cultura racista multimídia em vídeo e CD para os jovens que os acessam. Nos EUA, a população alarma-se com a "latinização" do país após a divulgação do Censo 2000: a presença hispânica cresceu 58% na última década – de 22,4 milhões em 1990 para 35,4 milhões em 2000. E prometendo deter a "invasão dos bárbaros", políticos como Jean-Marie Le Pen, da Frente Nacional, na França; Joerg Haider, do Partido da Liberdade, na Áustria; ou Silvio Berlusconi, da Força Itália e da coalizão de direita Casa das Liberdades, que inclui a ex-fascista Aliança Nacional e a neofascista Chama Tricolor, na Itália, conquistam parcelas significativas do eleitorado, ameaçando transformar a Europa-sem-fronteiras do eurotúnel, do europasse e da euromoeda, na Europa-fortaleza do eurofascismo. Se, como bem lembrou o Prêmio Nobel da Paz, José Ramos Horta, as redes mundiais de TV e a Internet terminam com o isolamento das ditaduras e tornam o mundo pequeno para os tiranos, esses canais também servem para preparar novos males globais: contavam-se, em 2000, cerca de quatrocentos sites que ofereciam informações detalhadas sobre como construir uma potente *bomba caseira*.

Coagidas pelo medo, as camadas da população de melhor renda restringem cada vez mais sua vida a espaços interiores com a ajuda de redes, cabos e satélites, divertindo-se em *karaokes*, *home theaters* e *shopping centers* – espaços permanentemente vigiados por câmeras ocultas ou aparentes, secretas ou ostensivas, os *mil olhos do Dr. Mabuse* desejados pelos próprios cidadãos monitorados, que podem assim sentir-se mais seguros e protegidos diante da violência onipresente cometida por parentes que torturam, castram, matam; vizinhos que infernizam a vida alheia; motoristas estressados no trânsito; bandidos comuns; gangues organizadas; adolescentes que se transformam em franco-atiradores; paranóicos em crise; psicopatas sistemáticos; mafiosos; traficantes; terroristas. Se o uso perverso da câmera oculta vem desde o programa *Candid Camera*, lançado nos EUA ainda nos anos de 1950, é no final do século XX que ocorre o *boom* da exposição da privacidade: acostumados a viver sob a vigilância permanente dos satélites e circuitos de segurança em ruas, estacionamentos, lojas e portarias, os consumidores logo incorporam as *webcams* na Internet para se autovigiarem, gravando as próprias intimidades para colocá-las *on-line* a quem se dispuser a observá-los[53].

Rumo a uma nova *estética policial de vigilância permanente*, a MTV americana lançou a *Docusoap Real World*, em que jovens convivem sob o olhar da câmera, as cenas editadas como obra de ficção; a MTV brasileira criou sua versão do programa: *Vinte e Poucos Anos*. Em todas as emissoras, "videocassetadas" e "pegadinhas" entretêm o público com dramas e acidentes pessoais de anônimos; no programa americano *Survivor*, como em *No Limite*, da Globo, pessoas comuns submetem-se, por prêmios fabulosos, a provas dignas de campos de concentração nazistas.

Em 1999, o programa *Big Brother*, que a empresa Endemol produziu para a TV holandesa, inaugurou confinamento de concorrentes ao grande prêmio monitorados 24 horas por dia, com eliminações semanais dos que não agradam aos outros, não seguem as regras, não estimulam a audiência ou não demonstram vontade de vencer. Quase ao mesmo tempo, a BBC enviou, no maior projeto de sua

52. Cf. H. Salem, *As Tropas do Mal*, Rio de Janeiro, Atual, 2001.

53. Uma americana com medo de fantasmas encheu a casa de *webcams* – até debaixo da cama – para ser monitorada dia e noite, esperando que os curiosos que acessassem seu site a avisassem caso percebessem vultos estranhos aproximando-se dela. Uma brasileira declarou sentir-se "protegida" pela sua *webcam* ligada 24 horas por dia. Uma australiana justificou assim sua obsessão por autovigilância: "Quando as câmeras, por algum motivo, não estão ligadas, fico insegura. Penso: se acontecer algo comigo, ninguém vai saber!".

história, trinta voluntários para uma ilha deserta nas proximidades da Escócia, onde foram abandonados por um ano sendo visitada uma vez por mês para as filmagens de *Castaway*[54]. Com a mesma pretensão "científica", a London Weekend Television produziu *The Human Zoo*, com consultoria de Philip Zimbardo, presidente da Associação Americana de Psicologia e especialista no assunto: confinados por uma semana, doze voluntários vivem em clima amigável antes de serem divididos em dois subgrupos "inimigos"[55]. Na Rússia, o programa *Atrás do Vidro*, da TV6, do magnata Boris Berezovsky, confinou seis jovens num apartamento, gerando situações de atração e repulsa. Tentando "inovar", a Fox lançou *The Love Cruise*, reunindo casais num cruzeiro em que "tudo pode acontecer"; e *Temptation Island*, com casais sem filhos num *resort* sendo assediados sexualmente por homens e mulheres em boa forma durante quinze dias. No *Big Diet*, dez obesos são trancados por 91 dias num *spa* e submetidos a regimes e exercícios, o vencedor ganhando em ouro o peso perdido durante o programa; em *Popstar*, pessoas comuns são transformadas em estrelas malhadas, aprendendo a cantar e dançar, perdendo simultaneamente peso e anonimato. Se, nos EUA, a fórmula entra em declínio com *The Amazing Race*, *The Mole*, *Who Wants to Be a Millionaire* e *The Runner*, na França, a rede privada M6 ultrapassa pela primeira vez a TF1 com o confinamento de jovens em *Loft Story*, enquanto a TF1 responde colocando no ar um confinamento de artistas em *Star Academy*. E no programa de maior sucesso da TV brasileira, o SBT prende, por um mês, artistas fracassados na *Casa dos Artistas*, revigorando suas malfadadas carreiras. Aí, como escreveu o crítico Eugênio Bucci,

> já não faz mais sentido se falar em "invadir" a privacidade de alguém, pois toda "invasão", nessa matéria, além de consentida, é cobiçada, almejada, implorada pelos donos da suposta privacidade. O problema, atualmente, é o oposto: as privacidades alheias é que nos invadem, nos tomam de assalto, chovem sobre nós feito os sapos mortos do filme *Magnólia* [...]. O câncer dos famosos consome-nos em rede nacional. Tomografias computadorizadas, ecocardiogramas e testes de DNA elevam os índices de audiência. A intimidade religiosa se escancara numa compulsão furiosa, a ponto tal que rezar um terço na TV insinua-se como uma prática obscena [...]. Genitálias voadoras chocam-se em pleno ar com santinhos e amuletos. A glória de todos está em devassar-se, tanto na alma quanto no corpo[56].

Como os filmes-catástrofes produzidos na onda de *Titanic* (*idem*, 1997), de James Cameron, os *reality shows* tornam-se fenômenos de audiência porque, sob a ameaça do desemprego estrutural e das catástrofes em marcha, as massas supérfluas excitam-se com a dramatização da própria exclusão *glamourizada* pelas mídias[57]. A forma de jogo que assume a estética da vigilância reflete a política neoliberal de "eficiência", "qualidade total" e "enxugamento", ou seja, de competição extrema, concentração de renda e desemprego em massa[58]. A devassa da privacidade também se reflete na arquitetura pós-moderna da *Casa de Paredes de Cortina*, projetada e construída em Tóquio por Shigeru Ban em 1995, e que leva ao extremo o conceito da casa de vidro da arquitetura moderna, ridicularizada nos filmes de Jacques Tati. A fachada é composta por painéis de vidro transparente e cortinas de tecido do tamanho de velas de barco, que podem ser mantidas fechadas à noite, fazendo a casa resplandecer por dentro, e completamente abertas durante o dia, desnudando seu interior, dando aos moradores a impressão de estarem no deque de um navio. Outro arquiteto, Kipping, concebeu casas nas quais os habitantes podem se auto-observarem através de "espelhos eletrônicos" – quatro câmeras de vigi-

54. Um psicólogo descartou, dos setecentos inscritos, os depressivos, solitários, psicopatas e pedófilos. Cf. C. Mallaval, "BBC Vai Filmar Abandonados em Ilha", em *Folha de S. Paulo*, 25.7.1999.

55. Registraram-se comportamentos agressivos até nos mais pacíficos e quando, no final, cada um quis impor suas regras, a convivência tornou-se impossível.

56. Para o *Big Brother Brasil*, cuja primeira edição teve quinhentas mil inscrições, a Globo construiu uma casa que consome uma quantidade de energia suficiente para alimentar uma cidade de vinte mil habitantes.

57. O crítico Inácio Araújo percebeu-o no artigo "Casa dos Artistas Dramatiza o Corte de Pessoal", em *Folha de S. Paulo*, 6.12.2001.

58. Similares do programa foram produzidos na Itália (*Grande Fratello*); na Dinamarca (*Big Brother*); na África do Sul (*Big Brother*); na Argentina (*Gran Hermano*); no Brasil (*Big Brother Brasil*) etc.

lância posicionadas de forma a possibilitar uma autovigilância integral. E o analista de sistemas Alex van Es conecta a campainha da porta, a cozinha e o banheiro de sua casa a seis câmeras que transmitem sua vida íntima para o público da Internet, que pode computar quantas vezes ele recebe visitas, abre a geladeira e vai ao banheiro. Os que visitam seu *web site* podem vigiar seus passos e programar a música que irá acordá-lo na manhã seguinte. Uma tal arquitetura parece destinada aos seres ex-humanos que passam a povoar a Terra, destituídos da noção de privacidade, desejosos de expor suas vísceras diretamente ao público que passa pela rua ou acessa a Internet[59]. A nova espécie ex-humana é incapaz de entender como perturbava uma garota ingênua a visão do homem que seu tio Charlie expressava em *Sombra de uma Dúvida* (*Shadow of a Doubt*, 1943), de Alfred Hitchcock: "Arranque as fachadas das casas, e verá porcos!" No mundo pós-moderno os homens fascinam-se por suas porcarias.

Com a falência da Rússia e a inutilidade da corrida armamentista, os arsenais nucleares são reduzidos: em 2001, os EUA mantêm "apenas" sete mil ogivas nucleares, gastando 25 bilhões de dólares por ano para mantê-las e operá-las; a Rússia conserva "somente" seis mil ogivas, começando a desmantelar as 44 mil toneladas de armas químicas com a ajuda dos EUA[60]. A despeito dos tratados de redução progressiva de armas, o fim do mundo virtual é uma possibilidade sempre atual, sobretudo com o ingresso da Índia e do Paquistão no clube nuclear, iniciando Guerras Frias periféricas. Nesse universo de consumo inteiramente condicionado pelo terror e pela técnica, a inconsciência dominante[61] foi perturbada na manhã do dia 11 de setembro de 2001, quando quatro aviões comerciais foram seqüestrados em diferentes pontos dos EUA: dois deles foram lançados, quase simultaneamente, com toda a tripulação a bordo, contra o World Trade Center; o terceiro, com todos os passageiros, contra o Pentágono, em Washington; e o último, talvez visando a Casa Branca ou a usina nuclear de Three Mile Island, foi abatido pelo exército americano, e caiu, com toda a tripulação, na Pensilvânia. Em Nova Iorque, as torres gêmeas moveram dez metros para cada lado, antes de voltar ao lugar, arder em chamas e desabar, uma após a outra, matando cerca de três mil pessoas[62]. Sobreviveram apenas os que conseguiram chegar às escadas de emergência e descer setenta ou noventa andares dos arranha-céus, num percurso que durou até uma hora, escapando segundos antes do desabamento; muitos foram sufocados pela fumaça durante o calvário[63].

59. Cf. *Revista Famecos*, Porto Alegre, n. 15, ago. 2001, pp. 41-42.

60. É de se observar ainda que os EUA não assinaram o Pacto sobre Direitos Econômicos, Sociais e Culturais, de 1966; os Protocolos às Convenções de Genebra sobre a Proteção às Vítimas de Conflitos Bélicos, de 1977; a Convenção de Genebra sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra as Mulheres, de 1979; o Protocolo Adicional à Convenção Americana de Direitos Humanos em Matéria de Direitos Econômicos, Sociais e Culturais, de 1988; a Convenção sobre a Proteção ao Menor, de 1989; a Convenção de Ottawa sobre o Uso, Armazenagem, Produção e Transferência de Minas Antipessoais, de 1997; nem a Convenção Criadora do Tribunal Penal Internacional para Julgar os Responsáveis pelos Crimes de Genocídio, os Crimes contra a Humanidade, os Crimes de Guerra e o Crime de Agressão, de 1998.

61. Escreveu H. Kissinger: "Os ataques de 11 de setembro são uma chamada para despertar. Nos últimos dez anos as democracias foram progressivamente tornando-se vítimas da ilusão de que as ameaças externas tinham acabado, de que os perigos, se é que existiam, eram de origem principalmente psicológica ou social, e de que, em certo sentido, a própria história da maneira como era registrada se transformara numa subdivisão da economia ou da psiquiatria", em *Folha de S. Paulo*, 20.9.2001.

62. Superando em vítimas num único dia o ataque a Pearl Harbor (2.400 mortos), o ataque às Duas Torres e ao Pentágono foi o ato mais mortífero cometido em território americano desde a batalha de Antietan, durante a Guerra da Secessão, na qual quatro mil soldados morreram a 17 de setembro de 1862.

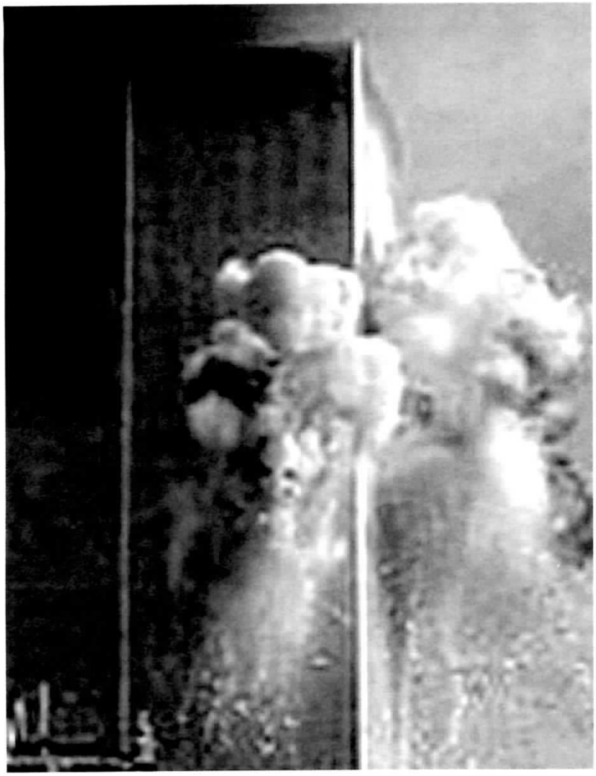
63. Testemunhou Jorge Reis, engenheiro brasileiro que trabalhava no 65º andar do World Trade Center: "Fomos todos para a escada de emergência e começamos a descer. A situação estava razoavelmente sob controle. Não havia fogo nem fumaça ainda. Mais ou menos na altura do 50º andar, ouvimos gritos ordenando que ficássemos do lado direito da escada, de forma a deixar uma espécie de corredor livre do lado esquerdo. Era para descerem os feridos. Percebemos aí que estávamos no meio de uma catástrofe. Algumas das pessoas que desciam carregadas estavam praticamente sem pele, com a carne do rosto toda exposta. Havia

E mesmo com centenas de bombeiros trabalhando a toda carga, em equipes que se revesaram dia e noite, o fogo queimou por três meses nos escombros. Esses atentados não foram "uma tragédia", como muitos os definiram, e sim um *crime contra a humanidade realizado em público e transmitido ao vivo pela TV.* O conceito de "guerra total" (indistinção de alvos civis ou militares) lançado pelos nazistas e logo adotado pelos aliados forneceu o modelo para o terrorismo pós-moderno, que executa *extermínios de massas como espetáculos de massas.* Não se trata de ataque ou contra-ataque de um Estado em guerra contra outro, e, sim, de um *ato gratuito* de uma célula terrorista que, com poucos recursos, logra devastar um Estado como se fora outro Estado, os cérebros da operação permanecendo na sombra, em posição de ameaça invisível a qualquer população que possa ser por eles definida como alvo, globalizando a paranóia política e o estado de guerra total.

As buscas promovidas pelo FBI mobilizaram sete mil agentes e pessoal de apoio, e produziram centenas de interrogatórios e mais de 36 mil pistas; na campanha de detenções mais ampla já realizada pelos EUA desde a Segunda Guerra, cerca de sete mil imigrantes, a maior parte de origem árabe ou muçulmana, foram detidos para averiguações. Sem provas concretas, a administração George Bush – em meio a novos ataques biológicos de origem desconhecida (o carbúnculo, disseminado por bactérias em cartas anônimas, mata cinco e contamina 25 americanos; cerca de dez mil são medicados preventivamente) – define Osama bin Laden, a rede terrorista Al Qaeda e o cúmplice governo do Talibã no Afeganistão como os "culpados" a serem retaliados, iniciando uma campanha de bombardeios que custa ao tesouro nacional um bilhão de dólares por mês e aquece a economia dos EUA, inteiramente militarizada. Manifestando-se contra a retaliação em nome da "paz", muitos relativizam os atentados definindo-os como "troco merecido", justificando o crime, como quando se suspeita, em caso de estupro, que a vítima tenha *provocado* o criminoso. É essa "simpatia pelo demônio", cantada desde Baudelaire até Mick Jagger, que explica a popularidade dos ditadores e o sucesso do crime organizado – que arrecada um trilhão de dólares a cada ano. Os bombardeios aliados foram considerados por Noam Chomsky como um "terrorismo de Estado". Contudo, se os bombardeios agravaram a ruína do país, também permitiram à Aliança do Norte derrubar o regime totalitário que esfarelou, a golpes de martelo, machado e tiros, seis mil estátuas – algumas com dois mil anos – conservadas no Museu de Cabul e dinamitou os dois Budas de Bamiyan com seus 1.500 anos de história por não admitir sequer a *memória* de uma outra cultura[64];

senhoras idosas gritando de dor, outras que nem gritar conseguiam, o rosto transfigurado. As pesssoas ficaram desesperadas. No pânico, alguém abriu uma das portas que dava para um dos andares e a escada ficou tomada pela fumaça. Ao mesmo tempo, a água dos extintores começou a jorrar escadaria abaixo. No meu prédio, as escadas de emergência vão somente até o 9º andar. Quando você chega lá, a porta se abre para uma espécie de mezanino que dá para a praça central do World Trade Center. O pior momento de todos foi quando essa porta se abriu: a praça era um campo de batalha. Havia sangue por todos os lados, pedaços de corpos espalhados pelo chão, escombros caindo do céu e partes do avião ainda pegando fogo. Alguns corpos estavam incinerados, outros espatifados no chão. Vi pedaços de braços e cabeças sem corpo. Nunca vou esquecer... Quantas vezes estive naquela praça... Era um lugar muito elegante, todo de mármore e granito. No verão, havia concertos de música lá. Não sobrou nada". Em *Época Especial*, set. 2001.

64. Próspera na época da Rota da Seda, a região central do Afeganistão era percorrida por caravanas que negociavam com o Império Romano, a China e a Índia; ao atravessarem a Cordilheira de Hindu Kush, deparavam com as duas estátuas colossais entalhadas num penhasco, então pintadas de dourado e outras cores e enfeitadas com belos ornamentos; no interior do nicho havia ricos afrescos repesentando Buda em trajes marrons andando em campos floridos, e cavalos brancos puxando carruagens douradas sob o fundo azul do céu. Eram consideradas maravilhas do mundo antigo. A destruição das estátuas foi decretada pelo mulá Mohamed Omar: "Tendo em vista a ordem de destacados eruditos afegãos e o veredicto da Suprema Corte afegã, foi decidido destruir todas as estátuas/ídolos encontrados em diferentes partes do país. Isso porque esses ídolos têm sido ídolos dos infiéis, que os adoram. São respeitados ainda hoje e possivelmente se converterão novamente em deuses. O único deus verdadeiro é Alá e todos os outros falsos deuses devem ser eliminados". Diante do protesto da comunidade internacional, Mohamed Omar de-



4. Crime contra a humanidade praticado, em pleno centro da civilização, por terroristas islâmicos que visam fazer a humanidade regredir à barbárie.

5. O vazio das duas Torres preenchido por fachos de luz que anunciam o fim das cidades na nova era do terror em massa.

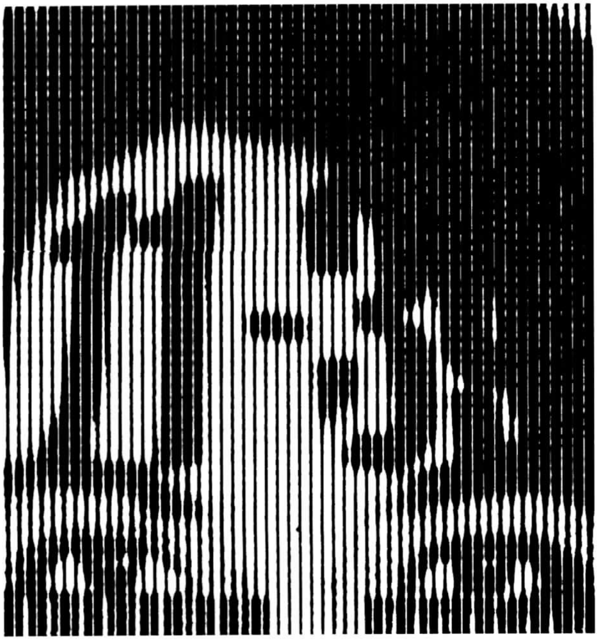
que impingiu, por meio do Ministério para a Promoção da Virtude e a Prevenção do Vício, o uso de roupas amarelas aos hinduístas e de um pedaço de pano preso no bolso para todos os não-muçulmanos que moravam no país para "diferenciá-los"; que instituiu execuções sumárias, amputações públicas e festivais de chibatadas em estádios lotados; proibiu a educação, o trabalho e a exposição do corpo e do rosto às mulheres e, a todo o povo afegão, o jogo, a sauna, o barbear-se, a música, o futebol, a fotografia, o rádio, o cinema, a televisão, o vídeo, a Internet e qualquer meio em que o desejo humano pudesse manifestar-se. A guerra contra o terror não se dá "entre o bem e o mal", como quer a administração George Bush, mas entre o mal relativo e o mal absoluto, o bem distante até dos que, por ingenuidade ou má-fé, clamam pela paz.

Enfim, depois de passar de olhos pelas últimas décadas, podemos apurar nossa percepção para a variedade de significados contidos no conceito de pós-modernidade. Somos pós-modernos porque não podemos mais acreditar nas ideologias, já que todas traíram suas promessas: daí o desinteresse atual pelas idéias, pela política, pela coisa pública. Por outro lado, o ceticismo que define essa atitude pós-moderna é incapaz de enfrentar as ideologias que, apesar de já terem sobejamente realizado seu potencial de catástrofe, encontram ainda um grande público devoto nas massas modernas que sobrevivem na pós-modernidade, recusando-se a tomar consciência da agonia de seu mundo: os fracos de espírito procuram novamente o consolo e a salvação das religiões tradicionais ou migram destas para seitas mais imediatistas; os comunistas reconquistam a meta de uma sociedade sem classes na defesa dogmática das novas tecnologias, celebrando o pensamento coletivo na sociedade de abelhas gerada pela Internet; os fascistas atualizam sua utopia racista e totalitária com uma estética derivada do movimento *punk* e uma estratégia de tomada de poder que passa pela destruição da História; todos os fundamentalismos e todas as ideologias encontram terreno fértil nas massas que se reproduzem sem esperança de atingir a individualização, mergulhadas na subcultura tradicional ou na subcultura das mídias mundializadas. Desistindo do engajamento ao tomar consciência da invencível irracionalidade do homem, a atitude pós-moderna torna-se, sem o querer, cúmplice do crescimento dessa mesma irracionalidade, e vê-se conduzida a um paradoxo sem saída. Para superar o impasse, será talvez necessário reexaminar as premissas da pós-modernidade, nelas descobrindo o cerne de irracionalidade que permanece encravado em sua racionalidade; aqui, também, a última palavra não deve ser deixada ao ceticismo, que tudo relativiza, nem ao positivismo, que tudo justifica; a última palavra será dada pelo criticismo, que tudo coloca em crise.

clarou: "Estamos apenas destruindo pedras". Qudratullah Jamal, ministro da Informação e Cultura do Talibã, esclareceu: "Nós não queremos poupar nenhuma estátua". E o Ministro da Defesa do Talibã, que supervisionou tudo, atestou: "A destruição foi feita profissionalmente". A estátua maior, de 51 metros, o maior Buda de pé do mundo, foi explodida primeiro, e a outra, de 36 metros, no dia seguinte. Após a queda do regime Talibã, o líder do governo provisório do Afeganistão, Hamid Karzai, declarou: "A destruição dos Budas foi uma perda com a qual ainda não conseguimos nos reconciliar. É como se você perdesse um membro de sua família todos os dias". Com a ajuda da Unesco e empregando novas tecnologias, as estátuas poderão ser reconstruídas por cinqüenta milhões de dólares. Mas será uma atração de Disneylândia, sem a autenticidade do monumento original, construído ao longo de um período de trezentos anos. Cf. *O Estado de S. Paulo*, 28.2.2001; *Folha de S. Paulo*, 4.3.2001; *Veja*, 7.3.2001; o site *www.new7wonders.org* e *Folha de S. Paulo*, 27.1.2002.

2. MODERNIDADE, PÓS-MODERNIDADE E METAMORFOSE DA PERCEPÇÃO

Laymert Garcia dos Santos



A primeira figura da esperança é o medo, a primeira aparição do novo é o assombro – assim terminava a deslumbrante contribuição do poeta e dramaturgo Heiner Müller para uma discussão sobre o pós-modernismo em Nova Iorque, em 1979. É com essa frase que é preciso começar um texto que tem, não a pretensão, mas o desejo de captar o que mudou em nossa percepção, da era moderna aos tempos pós-modernos. A frase parece apropriada porque essa mudança em nossa percepção decorre da introdução de novas tecnologias que despertam em nós, como primeira figura, o medo, e como primeira aparição, o assombro[1].

Fiel a uma expressão de Walter Benjamin – o primeiro, ao que eu saiba, a falar de metamorfose da percepção em virtude do impacto da tecnologia moderna –, busco, neste texto, apreender como três pensadores, concentrando o foco de sua atenção naquilo que estava mudan-

1. H. Müller, "L'effroi, la première apparition du nouveau", em *Erreurs choisies*, Paris, L'Arche, 1988, p. 21.

do, oferecem-nos, com as suas reflexões, a oportunidade de problematizar a nossa experiência.

O primeiro deles é, como se poderia esperar, o próprio Benjamin. Muito se escreveu (e se escreve cada vez mais) sobre a riqueza e a fecundidade de sua reflexão para o entendimento do século XX. Aqui, o que interessa de sua *démarche* é que ela parece dar conta do modo como se opera a transformação da visão no homem moderno. Não é por acaso que a "Pequena História da Fotografia" e "A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica" tornaram-se textos seminais da nossa cultura[2]. Nesses textos foi formulada a síntese da experiência moderna de ver. Por isso, sentindo a força e a propriedade de tal formulação, muitos se sentem compelidos a voltar a ela, como a uma matriz.

Benjamin precisava marcar a diferença moderna no plano da percepção. E o fez por meio da oposição entre dois valores conferidos à obra de arte: o de culto e o de exposição. O valor de culto refere-se ao modo como o homem percebe, desde o paleolítico até o final do *Ancien Régime*, a imagem artística: presença mágica, dotada de aura, a imagem é cultuada porque se constitui, acima de tudo, como o secreto vetor de acesso a uma realidade transcendente, a uma supra-realidade; nesse sentido, o que o homem percebe e contempla através dela é, literalmente, a existência de um outro mundo, de um outro plano de realidade, raramente visto ou entrevisto. Já o valor de exposição predomina nos tempos modernos; agora a arte foi refuncionalizada e o homem percebe um outro tipo de imagem: fotográfica e cinematográfica, ela é uma presença dessacralizada que se expõe porque se constitui como instrumento de acesso a este mundo, a uma realidade imanente e continuamente transformada pela técnica, que o homem precisa descobrir como uma segunda natureza, e que nem sempre é visível a olho nu.

Muitos dos comentadores desses textos vêem no conflito entre a reprodutibilidade técnica e o caráter único das obras de arte a razão da destruição da aura. Parece-me, entretanto, não ser esta a questão fundamental, o que não significa, evidentemente, minimizar a importância do conflito. É que a sutileza de Benjamin – ora valorizando o que se perde, ora saudando o que se ganha com a substituição do culto pela exposição – não facilita muito as coisas para o leitor. Pois, tomando claramente partido pela ruptura que se dá, ele não deixa de ter sempre em mente o alcance da liquidação do valor tradicional do patrimônio da cultura, "essa grande liquidação" que se legitima em nome da renovação da humanidade. A questão central desses textos é que neles se avalia a perda da realidade transcendente e o ganho da realidade imanente; isto é: perde-se o acesso ao outro mundo para aceder-se a um outro mundo, até então desconhecido, que paradoxalmente é o nosso próprio mundo. *Exit* a religião e a magia, soou a hora da ciência e da tecnologia.

É sintomático que Benjamin considere o retrato fotográfico do rosto humano a última trincheira do valor de culto, conquistada por intermédio do valor de exposição, quando, em torno de 1900, com Atget, o homem é retirado da fotografia. Benjamin retoma a observação feita por outrem de que ele fotografa as ruas como quem fotografa o local de um crime, por causa dos indícios que este contém; mas dá à observação um sentido maior: "Com Atget, as fotos transformam-se em autos no processo da história"[3].

Assim, para Benjamin, Atget inaugura a mudança no plano da percepção visual, ao suscitar o entendimento da fotografia como uma nova possibilidade de leitura do mundo e de investigação da realidade, e não como possibilidade de contemplação. Com Atget, a realidade abre-se para a câmera e esta, por sua vez, só pode captá-la por também encontrar-se a ela exposta. É essa mútua ex-

2. W. Benjamin, em *Magia e Técnica, Arte e Política – Obras Escolhidas*, vol. 1, São Paulo, Brasiliense, 1985. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin.

3. W. Benjamin. "A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica", *op. cit.*, p. 174.

posição que permite o acontecimento, ou melhor, o duplo acontecimento de uma realidade revelando-se e de um aparelho registrando essa revelação. Tudo se passa como se estivéssemos diante de uma revelação profana que, em vez de exigir a intervenção do sacerdote ou do xamã, reclama a decifração do especialista versado em imagens.

A fotografia de Atget parece ocupar um papel central na reflexão de Benjamin. A "Pequena História..." conclui-se com ela e com a referência ao surgimento de um novo tipo de analfabeto, os "analfabetos da imagem", aqueles que são incapazes de ler o acontecimento através de indícios, traços, vestígios. Alguns anos depois, quando Benjamin reescreve e amplia o ensaio, a imagem de Atget, como o fotógrafo do crime, retorna, para esclarecer a passagem de um modo de percepção a outro.

Por que a realidade revelada pela imagem fotográfica de Atget configura o local de um crime? É que, através dela, descobrimos que a natureza que se dirige à câmera não é a mesma à qual se dirige o olhar.

> A diferença [escreve Benjamin] está principalmente no fato de que o espaço em que o homem age conscientemente é substituído por outro em que sua ação é inconsciente. Se podemos perceber o caminhar de uma pessoa, por exemplo, ainda que em grandes traços, nada sabemos, em compensação, sobre sua atitude precisa na fração de segundo em que ela dá um passo. O gesto de pegar um isqueiro ou uma colher nos é aproximadamente familiar, mas nada sabemos sobre o que se passa verdadeiramente entre a mão e o metal, e muito menos sobre as alterações provocadas nesse gesto pelos nossos vários estados de espírito. Aqui intervém a câmera com seus inúmeros recursos auxiliares, suas imersões e emersões, suas interrupções e isolamentos, suas extensões e suas acelerações, suas ampliações e suas miniaturizações. Ela nos abre, pela primeira vez, a experiência do inconsciente óptico, do mesmo modo que a psicanálise nos abre a experiência do inconsciente pulsional. De resto, existem entre os dois inconscientes as relações mais estreitas. Pois os múltiplos aspectos que o aparelho pode registrar, da realidade, situam-se em grande parte *fora* do espectro de uma percepção sensível normal[4].

4. *Idem*, p. 189. Grifo do autor.

Ainda que longa, a citação precisava ser reproduzida para que o movimento do pensamento de Benjamin se expressasse por inteiro. Agora fica claro que a realidade que se expõe para a câmera é uma outra cena, mais real do que o real que aflora para a consciência: uma realidade sem disfarce, normalmente recalcada, imperceptível. A técnica fotográfica que vai captá-la assemelha-se à escuta psicanalítica e, como esta, pertence ao domínio da ciência. Se as fotografias de Atget devem ser lidas como o local de um crime, é porque o especialista em imagens precisa investigar os indícios, os vestígios, como o psicanalista acede à realidade do inconsciente por meio do lapso, do trocadilho, do *mot d'esprit*. Na mesma linha, *Blow Up*, de Antonioni, expressa com perfeição a revelação da realidade na revelação da imagem fotográfica. O crime, registrado inconscientemente pelo fotógrafo de moda no parque, surge na ampliação dos detalhes, precipitando a crise de Thomas e da realidade de fachada da *swinging London*, e conduzindo à sua transformação[5].

O procedimento técnico e científico que a câmera opera, a fim de descobrir e intervir nessa espécie de realidade última, aproxima o fotógrafo do psicanalista. A aproximação é reforçada por uma outra comparação que Benjamin constrói, opondo o mágico e o cirurgião, antes de opor o pintor ao cinegrafista. O mágico coloca as mãos sobre o paciente para curá-lo, o cirurgião intervém em seu corpo; o primeiro preserva a distância natural entre ele e o doente, mantendo a relação homem-homem; o segundo renuncia a relacionar-se com o paciente de homem a homem. Benjamin, então, prossegue:

> O mágico e o cirurgião estão, entre si, como o pintor e o cinegrafista. O pintor observa em seu trabalho uma distância natural entre a realidade dada e ele próprio, ao passo que o cinegrafista penetra profundamente as vísceras dessa realidade. As imagens que cada um produz são, por isso, essencialmente diferentes. A imagem do pintor é total, a do operador é composta de inúmeros fragmentos, que se recompõem segundo novas

5. W. Arrowsmith, *Antonioni – The Poet of Images*, Nova Iorque-Oxford, Oxford University Press, 1995. Introdução e notas de Ted Perry, pp. 106-126.

leis. Assim, a descrição cinematográfica da realidade é, para o homem moderno, infinitamente mais significativa que a pictórica, porque ela lhe oferece o que temos o direito de exigir da arte: um aspecto da realidade livre de qualquer manipulação pelos aparelhos, precisamente graças ao procedimento de penetrar, com os aparelhos, no âmago da realidade[6].

É interessante observar que, por meio das comparações benjaminianas, as técnicas fotográfica e cinematográfica parecem expor à percepção do homem moderno a realidade última, em suas dimensões tanto psíquica quanto física, graças à desconstrução das aparências e ao acesso controlado a um mundo reconstruído por uma perspectiva objetiva, enquanto dado. Nesse sentido, a técnica da fotografia e do cinema é instrumento de conhecimento, isto é, de poder, e como tal deve ser utilizada politicamente.

Assim, a fotografia e o cinema devem incumbir-se de substituir a percepção mágica e religiosa do mundo por uma percepção política, fundada na ciência e na técnica. E é aqui, entre o valor de culto e o valor de exposição, que Benjamin propõe uma terapia de choque. A pista é-lhe fornecida pelos dadaístas, que haviam convertido a obra de arte num tiro para atingir o espectador devoto, romper o seu recolhimento e arrancar sua consciência da contemplação. Distraindo o espectador, escandalizando-o, desviando a sua atenção, o dadaísmo sugere, na arte, aquilo que o cinema pode fazer de modo muito mais completo: abrir seus olhos para uma nova visão do mundo e da realidade em que vive.

Compare-se a tela em que se projeta o filme com a tela em que se encontra o quadro [escreve Benjamin]. Na primeira, a imagem se move, mas na segunda, não. Esta convida o espectador à contemplação; diante dela, ele pode abandonar-se às suas associações. Diante do filme, isso não é mais possível. Mal o espectador percebe uma imagem, ela não é mais a mesma. Ela não pode ser fixada nem como um quadro, nem como algo real. A associação de idéias do espectador é interrompida imediatamente, com a mudança da imagem. Nisso se baseia o efeito de choque provocado pelo cinema, que, como qualquer outro choque, precisa ser interceptado por uma atenção aguda. *O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo.* Ele corresponde a metamorfoses profundas do aparelho perceptivo, como as que experimenta o passante, numa escala individual, quando enfrenta o tráfego, e como as experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente[7].

A necessária politização da percepção consiste, portanto, numa terapia de choque. Esta, para ser produtiva, deve ser intensa e envolver o espectador tão profundamente a ponto de transformar seus hábitos, e sobretudo seus hábitos perceptivos. Daí o interesse de Benjamin pela recepção tátil que, segundo ele, efetuar-se-ia menos pela percepção do que pelo uso, menos pela atenção do que pelo hábito. Em poucas palavras: a reestruturação do sistema perceptivo consistiria em distrair deliberadamente o homem moderno, habituando-o a expor-se ao tratamento de choque, exercido pelo cinema, sobre a sua visão do mundo e da realidade. No cinema, o homem moderno faria o aprendizado da vida na nova sociedade.

Mas nada revela mais claramente as violentas tensões do nosso tempo que o fato de que essa dominante tátil prevalece no próprio universo da ótica. É justamente o que acontece no cinema, através do efeito de choque de suas seqüências de imagens. O cinema se revela, assim, também desse ponto de vista, o objeto atualmente mais importante daquela ciência da percepção que os gregos chamavam de estética[8].

Levada às últimas conseqüências, a metamorfose da percepção operada pela fotografia e pelo cinema levaria o homem moderno não somente a romper resolutamente com a tradição, mas também, e sobretudo, a construir uma nova sociedade a partir de uma nova visão do mundo e da realidade. O homem inteiramente moderno seria o homem novo, prefigurado pelos futuristas soviéticos entusiasmados com a Revolução de 1917. Com efeito, é incrível a convergência da reflexão de Benjamin com as idéias cinematográficas de Dziga Vertov – como se *Cine-Olho* e *O Homem da Câmera* antecipassem os textos da "Pequena História..." e de "A Obra de Arte..."

Duas citações de Vertov bastam para mostrar a ressonância entre suas *démarches*:

6. W. Benjamin. "A Obra de Arte...", *op. cit.*, p. 187.

7. *Idem*, p. 192. Grifo do autor.

8. *Idem*, p. 194.

1918. Me mudei para a Rua Gnezdinikovsky n. 7. Dei um salto perigoso para uma câmera em câmera lenta. Não reconheci minha face na tela. Meus pensamentos estavam estampados na minha face – irresolução, vacilação e firmeza (uma luta dentro de mim mesmo) e, mais uma vez, a alegria da vitória. Primeira idéia do cine-olho como um mundo percebido sem uma máscara, como um mundo da verdade nua (que não pode ser escondida).[9]

Nós elevamos nossos protestos contra a colusão do diretor como feiticeiro com o público submetido ao feitiço. Somente a consciência pode lutar contra o domínio da magia. Somente a consciência pode formar um homem de opinião firme e sólida convicção. Nós precisamos de homens conscientes, não de uma massa inconsciente e submissa a qualquer sugestão passageira. Viva a consciência de classe de homens sadios com olhos e ouvidos para ver e ouvir! Abaixo o véu perfumado de beijos, crime, pombas e prestidigitação! Viva a visão de classe! Viva o cinema-olho![10]

O segundo pensador evocado neste texto é Gianni Vattimo, que no final dos anos de 1980 publicou *La Società Transparente*, um livro sobre o advento da sociedade de comunicação, que marcaria precisamente a passagem da modernidade para a pós-modernidade. A escolha desse filósofo justifica-se porque ele toma como um dos autores centrais de sua reflexão o Benjamin de "A Obra de Arte...", bem como pela série de deslocamentos que opera nas questões tratadas até aqui, a ponto de transformar o pensador alemão numa espécie de "profeta" e precursor do pós-modernismo.

O escrito do filósofo italiano abre-se com uma indagação: É a sociedade pós-moderna uma sociedade transparente? A questão se coloca porque Vattimo parte de três premissas: 1) que a mídia de massas desempenha um papel determinante no nascimento da sociedade pós-moderna; 2) que ela caracteriza tal sociedade não como sociedade mais "transparente", mais consciente de si, mais "esclarecida", porém como sociedade mais complexa, até mais caótica; 3) que nossas esperanças de emancipação residem justamente nesse "caos" relativo.

9. Em A. Michelson, "O Homem da Câmera – De Mágico a Epistemólogo", *Cine-Olho, Revista de Cinema* n. 8-9, São Paulo, s/d, p. 17. Trad. de Vinícius Dantas.

10. *Idem*, p. 25.

A hipótese de Vattimo é que a modernidade chega ao fim quando não é mais possível falar da história como de um fenômeno unitário, em virtude, principalmente, da multiplicidade de culturas e de povos que adentraram a cena mundial com a descolonização e o fim do imperialismo (?!), e da multiplicidade de visões de mundo suscitada pela explosão fenomenal da comunicação. Contrariando, assim, os prognósticos de Adorno e dos frankfurtianos, que temiam a estandardização da sociedade e uma visão totalitária, tais multiplicidades desqualificaram o ideal de uma sociedade transparente:

Que sentido teria a liberdade de informação [...] num mundo em que a norma fosse a reprodução exata da realidade, a objetividade perfeita, a identificação total do mapa com o território? Com efeito, a intensificação das possibilidades de informação sobre a realidade, em seus mais diversos aspectos, torna a própria idéia de *uma* realidade cada vez menos concebível. [...]. Se temos uma idéia da realidade, esta, em nossa condição de existência no interior da modernidade tardia, não pode ser apreendida como o dado objetivo, que se encontra embaixo ou para além das imagens que dele nos fornece a mídia. Como e onde poderíamos atingir essa realidade "em si"? A realidade, para nós, é mais o resultado do cruzamento, da "contaminação" [...] das múltiplas imagens, interpretações, reconstruções que a mídia [...] distribui[11].

Em decorrência, Vattimo propõe sua tese: na sociedade da mídia, em vez de um ideal de emancipação modelado sobre a autoconsciência plena do homem, instala-se um ideal de emancipação fundado na oscilação, na pluralidade e, sobretudo na erosão do próprio "princípio de realidade".

A proliferação das imagens da mídia conduz, portanto, a uma perda do "senso de realidade". Entretanto, no entendimento do filósofo tal perda é um ganho, uma libertação: "Hoje [escreve Vattimo], o homem pode finalmente dar-se conta de que a liberdade perfeita não é a de Spinoza, não é conhecer a estrutura necessária do real e a ela adaptar-se – como sempre sonhou a metafísica"[12]. Com a erosão do princípio de realidade, muda o

11. G. Vattimo, *La Società Transparente*, Garzanti, 1989, pp. 14-15.

12. *Idem*, p. 15.

sentido da emancipação, que consiste agora num *deslocamento* e numa liberação das diferenças: "Viver nesse mundo múltiplo significa fazer a experiência da liberdade enquanto contínua oscilação entre o pertencimento e o deslocamento (*spaezamento*)"[13].

O leitor já deve ter percebido quão próximo, mas, ao mesmo tempo, quão distante Vattimo se encontra de W. Benjamin. Com efeito, os temas mais caros ao autor da "Pequena História..." e de "A Obra de Arte..." parecem estar sendo retomados... E, no entanto, a todos eles parece ser atribuído um sentido inverso, negativo. Como se a pós-modernidade de Vattimo buscasse contradizer, ponto por ponto, a positividade que Benjamin encontrava, valorizava e celebrava na modernidade; como se as tecnologias de produção e reprodução da imagem tivessem uma função social oposta àquela por ele descrita; como se a metamorfose da percepção tivesse se operado, sim, mas com resultados totalmente diversos dos que haviam sido intuídos e analisados.

Tal impressão se acentua quando Vattimo elege a experiência estética como expressão do movimento de emancipação do homem pós-moderno, e até mesmo como manifestação do sentido do seu ser. Vale a pena, então, acompanhar seus passos e observar de que maneira se faz uma apropriação pós-moderna do texto benjaminiano.

Como vimos anteriormente, a diferença moderna, no plano da percepção, dar-se com a dessacralização, com a "grande liquidação" do valor tradicional do patrimônio da cultura, manifesto na destruição da aura da obra de arte, na superação do seu valor de culto pelo valor de exposição. Ora, para Vattimo, a secularização do espírito do homem moderno europeu não consiste apenas na ruptura com a religião e em sua desmistificação, mas também na sobrevivência de seus "erros" e ilusões, sob formas diversas e degradadas. "A modernização [escreve Vattimo] não nasce do abandono da tradição, mas de uma espécie de interpretação irônica desta, de uma 'distorção' (Heiddeger utiliza, num sentido próximo, o termo *Verwindung*) que a conserva, mas também, em parte, a esvazia"[14].

Comentando essa passagem de *La Società Transparente*, José Bragança de Miranda observa que Vattimo, pretendendo colocar-se além das categorias modernas, mas reconhecendo, no entanto, a sua legitimidade parcial, privilegia a arte porque esta permitiria pensar esta possibilidade:

> Assim, [escreve Miranda, citando Vattimo], a *experiência estética faz viver outros mundos possíveis*, servindo de modelo à *oscilação* das categorias que lhe permitem circunscrever o pós-moderno [...] e ao mesmo tempo "salvar" a modernidade. A teoria da superação de Vattimo joga nesse elemento de superação e conservação, recorrendo para isso ao conceito heideggeriano de *Verwindung* [...]. Em síntese, a modernidade auto-supera-se, mas apenas enquanto ilusão de verdade, restando na forma de uma fábula (ou ficção) que vale o que valem as outras[15].

Bragança de Miranda parece ter razão: o procedimento de Vattimo consiste, efetivamente, numa reativação do conceito de Heidegger; só que desta vez o objeto da interpretação irônica não é a tradição, mas, sim, a própria modernidade. Por outro lado, tal deslocamento do conceito gera uma dúvida: é a modernidade que se auto-supera, conservando-se, ou é o movimento do pensamento de Vattimo, que tenta ao mesmo tempo conservar e superar o pensamento radical dessa mesma modernidade na obra de Benjamin? Neste caso, seria possível dizer que o deslocamento do conceito heideggeriano autoriza Vattimo a realizar uma interpretação irônica das categorias benjaminianas sobre a obra de arte, na era da reprodutibilidade técnica, a proceder a uma "distorção" que as conserva, esvaziando-as; numa palavra: a tentar um empreendimento que leve Benjamin a auto-superar-se e transforme o seu texto numa ficção?

O problema de Vattimo parece ser o de submeter a originalidade da descoberta realizada por Benjamin, em

13. *Idem*, p. 19.

14. *Idem*, p. 59.

15. J. Bragança de Miranda, "Vattimo e a Pós-modernidade", em *Traços – Ensaios de Crítica da Cultura*, Col. Passagens, Lisboa, Veja, 1998, p. 64.

"A Obra de Arte...", ao pensamento de Heidegger. Assim, logo de saída, lemos que é preciso recuperar a intuição central desse texto; entretanto, tal intuição já é formulada não em seus termos próprios, mas em termos heideggerianos: intui-se, ali, que as novas condições da produção e da fruição artísticas, nas quais evolui a sociedade da mídia, modificam de maneira substancial a essência da arte (o termo empregado é o heideggeriano *Wesen*, que significa não a natureza eterna da arte, mas a maneira pela qual ela *se dá* nos dias de hoje)[16].

Segundo Vattimo, a nova essência da arte é descoberta *ao mesmo tempo*, nesse ano de 1936, por Benjamin e por Heidegger, que escreve *A Origem da Obra de Arte*. Comparando os textos, o filósofo italiano encontra uma analogia, "à primeira vista paradoxal", entre a noção de *golpe* (*Stoss*), que no entendimento de Heidegger definiria o efeito exercido pela obra de arte sobre o observador, e a noção de *choque*, desenvolvida por Benjamin.

> Até para Heidegger, num sentido diverso mas também profundamente próximo ao de Benjamin, a experiência do *chock* da arte tem a ver com a morte; não tanto, ou principalmente, com o risco de se ser atropelado por um ônibus na rua, mas com a morte enquanto possibilidade constitutiva da existência. O que, na experiência da arte, causa o *Stoss*, para Heidegger, é o próprio fato de que a obra é, em vez de não ser. O fato de ser, o *Dass*, como se lembrarão os leitores de *O Ser e o Tempo*, também se encontra na base da experiência existencial da angústia[17].

Seguindo o movimento do pensamento de Vattimo, verificamos que a analogia entre o choque benjaminiano e o golpe heideggeriano, provocados pela obra de arte, supõe uma outra analogia, entre este último e a experiência existencial da angústia, estado emocional que se produz quando o homem tem de encarar o fato consumado de ter sido jogado no mundo, e o que este é, porém não tem sentido; assim, a experiência da angústia é uma suspensão da evidência do mundo, uma experiência de "deslocamento". Uma vez explicitada esta segunda analogia, Vattimo então examina a primeira: "Para além da proximidade terminológica, até que ponto a noção de *Stoss* tem realmente a ver com o *chock*, de que fala Benjamin, em conexão com a mídia da reprodutibilidade?"[18] Para Heidegger, o golpe desferido pela arte só se dá com obras decisivas na história de uma cultura ou na experiência vivida dos indivíduos – a Bíblia, as tragédias gregas, a alta literatura –; mas, para Benjamin, o choque acontece num processo aparentemente muito mais corriqueiro – a visão da projeção cinematográfica. Em quais termos, então, sustenta-se a analogia? Vattimo encontra pelo menos um ponto em comum: a insistência no estranhamento.

> Tanto num caso quanto no outro – escreve o filósofo – a experiência estética aparece como uma experiência de estranhamento que exige um trabalho de recomposição e de readaptação. Mas tal trabalho não visa atingir uma recomposição total; ao contrário, a experiência estética é *dirigida para manter vivo o deslocamento*. [...] Tanto para Heidegger quanto para Benjamin, o estado de deslocamento é constitutivo e não provisório. Esse é o elemento mais radicalmente novo de tais posições estéticas, no confronto com as reflexões tradicionais sobre o belo, e até com a sobrevivência dessa tradição nas teorias estéticas deste século[19].

Heidegger e Benjamin compartilhariam então, por meio das noções de golpe e de choque, a idéia de que a obra de arte tem por função precipitar o homem moderno nesse estado de insegurança fundamental e fazê-lo perceber que sua angústia se deve ao deslocamento experimentado em relação a qualquer mundo – não só em relação ao mundo exposto pela obra de arte, mas também em relação ao próprio mundo. Nesse sentido, a arte seria a arte da oscilação entre o pertencimento ao mundo e a sua perda, entre o sentido e a ausência de sentido. Tanto a grande arte do passado, quanto a obra de arte na era da reprodutibilidade técnica, teriam, *portanto*, a mesma função; na verdade, esta última não passaria de uma transposição, isto é, superação e conservação da antiga arte nos novos tempos. Se assim não fosse, como entender a conclusão do raciocínio de Vattimo, ao es-

16. G. Vattimo, *op. cit.*, p. 64.
17. *Idem*, pp. 69-70.
18. *Idem*, p. 71.
19. *Idem*, p. 72.

crever: "O *chock* característico das novas formas de arte da reprodutibilidade não é senão o modo pelo qual se realiza de fato, em nosso mundo, o *Stoss* de que fala Heidegger, a essencial oscilação e deslocamento que constitui a experiência da arte"[20].

Aparentemente, a analogia estabelecida se justifica; mas, ao concluí-la, Vattimo parece dar-se conta de que algo capital se perde na comparação. Se a grande arte tradicional cumpre a mesma função que o cinema, como fica a diferença específica introduzida pela técnica na percepção? Benjamin via, na relação arte-técnica, uma positividade nova, uma transformação radical, fator de metamorfose da visão; por isso mesmo, ainda que avaliando o alcance da "grande liquidação" da tradição, não hesitava: desejava a renovação da humanidade e lutava por ela. Ora, como todos sabem, Heidegger é extremamente crítico em relação ao mundo da técnica. Como conciliar, dessa forma, o pensamento dos dois?

Vattimo tenta a conciliação argumentando que ambos vêem, na sociedade da técnica, uma oportunidade de superar o esquecimento e a alienação metafísicas em que o homem ocidental viveu até então. Agora, a terapia benjaminiana do choque – que o indivíduo experimenta no cinema e no tráfego das grandes cidades, enquanto o revolucionário a experimenta numa escala histórica – será comparada à noção heideggeriana de *Ge-Stell*[21], essa espécie de desafio constante que a técnica moderna impõe ao homem, cobrando dele a planificação e o cálculo de todas as coisas e obrigando-o, pela pressão mesma, a começar a despertar do esquecimento e da alienação do ser que essa cobrança implica. Assimilando o choque ao *Ge-Stell*, inverte completamente o sentido da experiência descrita por Benjamin: o homem não desperta *para* o mundo moderno e a realidade da técnica; desperta *desse* mundo e *dessa* realidade.

Esvaziado de suas prerrogativas após sucessivas analogias com noções heideggerianas, de deslize em deslize, de distorção em distorção, o choque, a esta altura, perdeu toda força e especificidade, tornando-se um resíduo, o que resta da criatividade da arte na era da comunicação generalizada. Conceito emasculado, descaracterizado, o choque passa a apresentar duas características:

> Acima de tudo, fundamentalmente, ele não passa de uma mobilidade e uma hipersensibilidade dos nervos e da inteligência, típicas do homem metropolitano. A essa excitabilidade e hipersensibilidade corresponde uma arte centrada não mais na *obra*, mas na *experiência*, pensada, no entanto, em termos de variações mínimas e contínuas (segundo o exemplo da percepção cinematográfica)[22].
>
> E a segunda característica do *chock*, enquanto único resíduo da criatividade na arte da modernidade tardia, é o que Heidegger pensa por meio da noção de *Stoss*, isto é, o deslocamento e a oscilação que têm a ver com a angústia e a experiência da mortalidade. O fenômeno descrito por Benjamin como *chock* não concerne apenas às condições da percepção, como também não é apenas um fato a ser confiado à sociologia da arte [...]. O *chock-Stoss* é o *Wesen*, a essência da arte, nos dois sentidos que essa expressão tem na terminologia heideggeriana[23].

Estamos longe de uma concepção segundo a qual a câmera nos abre, pela primeira vez, a experiência do inconsciente óptico; longe de uma técnica fotográfica e cinematográfica capaz de expor à percepção do homem moderno a realidade última; longe de uma terapia de choque pensada como modo de abrirmos os olhos para uma nova visão do mundo em que vivemos; longe de uma politização da visão e através da visão destinada a liberar a consciência da tradição e a contribuir, assim, para a construção de uma nova sociedade. Agora, o choque nem consiste mais, primordialmente, num método de transformação da percepção. O seu poder revolucionário tornou-se um *frisson* metafísico, por meio do qual a obra de arte leva o homem moderno a "uma liberdade problemática": a liberdade de oscilar continuamente entre o pertencimento e o deslocamento, tão vaga que "sentimos dificuldade em conceber tal oscilação como liberdade"[24].

20. *Idem*, pp. 75-76.
21. *Idem*, p. 77.
22. *Idem*, pp. 80-81.
23. *Idem*, p. 81.
24. *Idem*, p. 19.

A despolitização é, portanto, total. Na sociedade da comunicação, a questão da dominação e da opressão, tão caras a Benjamin, nem mais se coloca. Com efeito [escreve Vattimo] o advento da mídia também comporta maior mobilidade e superficialidade da experiência, que se opõem às tendências a generalização da dominação, na medida em que dão lugar a uma espécie de 'enfraquecimento' da noção de realidade, o que acarreta um enfraquecimento de sua autoridade.

A "sociedade do espetáculo" de que falam os situacionistas, não é apenas a sociedade das aparências manipuladas pelo poder; é também a sociedade na qual a realidade se apresenta sob aspectos mais frouxos e mais fluidos, e na qual a experiência pode adquirir os traços da oscilação, do deslocamento, do jogo[25].

De olho na ameaça fascista e no emprego que o nazismo fazia da técnica, Benjamin preconizara a politização da arte. Interpretando ironicamente a sua noção de choque, Vattimo estetiza a política benjaminiana da percepção, tornando-a uma experiência niilista, de fruição estética pós-moderna.

Uma confrontação entre os textos de W. Benjamin e de G. Vattimo expressa muito mais do que a relação entre dois autores. De certo modo, se é possível a interpretação irônica de "A Obra de Arte...", isso se dá porque o prognóstico de Benjamin não se cumpriu, o que não significa que ele tenha deixado de ter razão, ou que o seu pensamento tenha perdido a pertinência quanto ao potencial revolucionário daquilo que, no rastro de Gilbert Simondon, poderíamos denominar de uma "tecno-estética". Que esse potencial não tenha prevalecido, que a função social da arte tenha sido outra, que a metamorfose da percepção tenha assumido uma outra direção e sentido – tudo isso, com desconforto, seria preciso admitir, até mesmo para tentar entender o que autoriza essa espécie de apropriação "indébita" de categorias benjaminianas.

Seis meses antes de ser publicada *La Società Transparente*, em abril de 1989 (ano da queda do muro de Berlim, sempre é bom lembrar), em outubro de 1988, portanto, Paul Virillio lançou, em Paris, seu livro *La machine de vision*. Parece-me interessante evocar esse texto, e confrontá-lo com os dois outros analisados anteriormente, visto que, por meio do encontro e do desencontro entre todos eles, o leitor poderá ter uma idéia da dificuldade em que nos encontramos para conceber com clareza o que está acontecendo com nossa experiência perceptiva.

Assim como o livro de Vattimo começava por afirmar a perda do "senso de realidade", em virtude da multiplicidade de visões de mundo suscitada pela explosão fenomenal da comunicação, o de Virillio começa pela "amnésia topográfica", essa espécie de esquecimento do lugar em que se encontra aquele que não desperta completamente ou que, ao despertar, se conduz segundo os automatismos habituais, sem dar-se conta de que se acha num local insólito. Começa, portanto, pela incapacidade de imaginar-se o espaço, em virtude da impossibilidade de se lembrar da ordem das coisas no espaço e no tempo. Vale dizer: pela incapacidade de selecionar lugares e de formar imagens, isto é, de construir imagens mentais.

Virillio vincula a amnésia topográfica àquilo que chama de "visão disléxica". Os disléxicos da imagem, afirma o autor referindo-se explicitamente a Benjamin, não sofrem de um analfabetismo da imagem, não são como o fotógrafo que não consegue ler as suas próprias fotos – são como os alunos que têm uma dificuldade crescente de compreender aquilo que lêem, por serem incapazes de *re-presentar*. Ora, no entender de Virillio, são os instrumentos ópticos que criam a visão disléxica... e isso tem início com o telescópio.

Desde sua aparição, os primeiros aparelhos ópticos (a câmera escura de Alhazen no século X, os trabalhos de Roger Bacon no século XIII, a multiplicação, a partir da Renascença, de próteses visuais, como o microscópio, as lentes, as lunetas astronômicas...) alteram gravemente os contextos de aquisição e restituição topográficas das imagens mentais, a *exigência de se re-presentar*, essa transformação da imaginação em imagens [...]. No momento em que pretendemos procurar as formas de ver mais e melhor o não-visto do universo, estamos no ponto de perder o frágil poder de imaginar que possuíamos. Modelo das próteses de visão, o telescópio projeta a imagem de um mundo fora de nosso alcance e,

25. *Idem*, p. 83.

enquanto uma outra forma de nos movermos no mundo, a *logística da percepção*, inaugura uma transferência desconhecida do olhar, cria o choque (*télescopage*) entre o próximo e o distante, um *fenômeno de aceleração* que abole nosso conhecimento das distâncias e das dimensões[26].

Iniciada muito antes do advento da fotografia, a transformação da percepção evolui, portanto, ao longo de séculos; mas é no século XIX, com a fotografia instantânea e o telégrafo, que as imagens e as palavras passam, também, a chocar-se na velocidade da luz; que o processo tende a embalar até à "decolagem retiniana", em 1895, com "a movimentação do instantâneo pelo cinematógrafo"[27]. A partir daí, a multiplicação de instrumentos visuais e audiovisuais, bem como sua utilização cada vez mais intensa e mais precoce, aceleram a transferência do olhar e introduzem uma codificação das imagens mentais cada vez mais elaborada, que interfere na percepção e compromete a consolidação da memória.

Tudo o que vejo encontra-se, por princípio, ao meu alcance (pelo menos ao alcance do meu olhar), destacado sobre o mapa do "eu posso". Nessa frase importante, Merleau-Ponty descreve precisamente o que vai ser arruinado por uma teletopologia que se tornou comum. O essencial do que vejo não está mais, por definição, a meu alcance e, ainda que este se encontre ao alcance do meu olhar, já não se inscreve obrigatoriamente no mapa do "eu posso". A logística da percepção destruiu, de fato, o que os antigos modos de representação conservavam desta felicidade original idealmente humana, este "eu posso" do olhar[28].

A introdução e a disseminação das técnicas de produção e reprodução da imagem criariam, portanto, um efeito bastante diverso daqueles apontados por Benjamin e por Vattimo; aqui, não se considera que elas permitam o acesso ao inconsciente óptico e ao desvelamento da realidade por trás das aparências, nem às muitas visões de mundo, ao cruzamento e à contaminação das imagens, às múltiplas reconstruções que tornam a realidade "em si" inconcebível. Com Virillio, está em questão uma perda, que não é a perda da aura nem a perda da ilusão de verdade. Está em causa, sim, a erosão do princípio de realidade, mas esta não conduz a um novo tipo de emancipação, como em Vattimo.

Com os materiais de transferência, não acedemos, portanto, a esse *inconsciente produtivo da visão* com o qual, em sua época, sonhavam os surrealistas, a propósito da fotografia e do cinema, mas à sua *inconsciência*, a um fenômeno de aniquilação dos lugares e da aparência, cujo alcance futuro ainda mal podemos conceber. *A morte da arte*, anunciada desde o século XIX, seria nada mais do que um primeiro e terrível sintoma, embora fosse um fato praticamente sem precedentes na história das sociedades humanas, o surgimento desse mundo desregulado de que falava Hermann Raushning, o autor de *A Revolução do Niilismo*, a respeito do projeto nazista: *a derrocada universal de toda ordem estabelecida, o que em termos da memória humana jamais se viu*[29].

Virillio considera 1914 como o momento decisivo, no qual a transferência do olhar para o instrumento óptico se completa, em que o homem moderno sucumbe à inconsciência, no plano da visão. Ernst Jünger já observara a transformação fundamental que a técnica moderna introduzira na prática da guerra; Virillio vai considerar que a metamorfose da percepção se dá quando, diante da guerra, os soldados europeus e americanos já não crêem mais naquilo que vêem, quando sua *fé perceptiva* é subordinada à fé na técnica, isto é, quando a visão é enquadrada pela linha do raio visual numa arma de mira. Para Virillio, portanto, a principal técnica a operar a transformação perceptiva não é o instrumento óptico que permite uma ampliação da visão, mas a arma que permite que a visão humana seja subjugada.

O que vemos quando o olhar, sujeitado a esse material de mira, encontra-se reduzido a um estado de imobilidade estrutural rígido e quase invariável? Vemos apenas essas porções instantâneas captadas pelo olho de Ciclope da objetiva, e *a visão passa de substancial a acidental*. Apesar do longo debate em torno do problema da objetividade das imagens mentais e instrumentais, a mudança de regime revolucionário da visão não foi claramente percebida e a fusão/confusão do olho com a objetiva,

26. P. Virillio, *La machine de vision*, Paris, Galilée, 1988, pp. 20-21. Grifos do autor.

27. *Idem*, p. 17.

28. *Idem*, pp. 26-27. Grifos do autor.

29. *Idem*, pp. 27-28. Grifos do autor.

a passagem da visão à visualização, instalaram-se facilmente no costume. À medida que o olhar humano se congelava, perdia sua velocidade e sensibilidade naturais; em contrapartida, as tomadas tornavam-se cada vez mais rápidas[30].

Amnésia topográfica e teletopologia, *télescopage*, dislexia visual e incapacidade de re-presentar, transferência do olhar e inconsciência, desregulação da percepção e perda da fé perceptiva – no fio do texto, Virillio vai desenhando não uma metamorfose, mas uma crise que vai abrir as portas para a modelização da visão e a estandardização do olhar. Processo para o qual a arte vai trazer a sua contribuição, uma vez que a crise da percepção é, também, a sua própria crise.

A visão humana deixa de ser substancial e passa a ser acidental. Essa é a questão central que atravessa todo o livro *La machine de vision*. Não há como resumir, aqui, o mapeamento impressionante que Virillio faz do processo de transferência do olhar ao longo dos séculos XIX e XX, até que a "máquina de visão", capaz de realizar não só um reconhecimento das formas, mas principalmente uma interpretação completa do campo visual, inaugure a possibilidade de "uma visão sem olhar", na qual uma câmera de vídeo, acoplada a um computador, assumirá a função de analisador do ambiente e, com ela, a capacidade de interpretar automaticamente o sentido dos acontecimentos, tanto no campo da produção industrial quanto no da robótica militar. Quando, então, se prepara a automação da percepção, isto é, a delegação a uma máquina da análise da realidade objetiva, Virillio crê que é tempo de nos interrogarmos sobre a imagem virtual, aquela que persiste unicamente na memória visual, mental ou instrumental.

Se há aqui um problema, é o do "desdobramento do ponto de vista": o do sujeito que percebe e o da máquina de visão, que produzirá imagens virtuais instrumentais, ou seja, imagens de síntese realizadas *pela* máquina *para* a máquina, imagens que o homem não poderá ver mas que tem de imaginar. Virillio se pergunta: "Como, doravante, rejeitar o caráter *factual* de nossas próprias imagens mentais, se devemos recorrer a elas para adivinhar, estimar aproximativamente o que a máquina de visão percebe?"[31]

A máquina de visão, máquina digital, não lida com um princípio de realidade, mas com um "efeito de real", isto é, com a fusão/confusão relativista do factual (do operacional) com o virtual – a óptica digital processa uma interpretação estatística das formas que "vê". A partir da constatação dessa diferença entre percepção humana e percepção eletrônica, uma série de perguntas sobre a persistência da imagem na retina parece assaltar Virillio. A descoberta da persistência retiniana permitira o desenvolvimento da cronofotografia de Marey e da cinematografia de Lumière. Como não se compreendeu que tal descoberta nos fazia entrar num outro campo da persistência mental das imagens? – indaga Virillio. "Como admitir o caráter factual do fotograma e rejeitar a realidade objetiva da imagem virtual do espectador de cinema?"[32] Acreditava-se que a persistência visual concernia apenas à retina; mas hoje sabe-se que ela se deve ao sistema nervoso de registro das percepções oculares. "Como aceitar o princípio da persistência retiniana sem aceitar, ao mesmo tempo, o papel da memorização na percepção imediata?"[33]

A interrogação sobre a imagem virtual, aquela que persiste unicamente na memória visual, mental ou instrumental, leva Virillio a considerar que toda *apreensão visual* é simultaneamente uma *apreensão do tempo*, tempo de exposição que acarreta uma memorização, consciente ou não, dependendo da velocidade da *tomada*. A objetivação da imagem é, portanto, uma questão de tempo, "tempo de exposição que mostra ou que não permite mais ver."[34] Inventada para ver, e prever, em nosso lugar, a máquina de visão vai perceber, sinteticamente, operações ultravelozes que não podemos ver em virtude da debilidade da profundidade temporal da apreensão visual humana.

30. *Idem*, pp. 38-39. Grifos do autor.

31. *Idem*, p. 127. Grifos do autor.
32. *Idem*, p. 128.
33. *Idem*, *Ibidem*.
34. *Idem*, p. 129. Grifos do autor.

O ponto de vista da máquina de visão torna definitivamente relativo o ponto de vista humano. E o que parece fundar a relatividade dos pontos de vista, tanto do homem quanto da máquina, é a velocidade, mais especificamente a velocidade da luz, constante universal que, desde Einstein, subvertera as noções da realidade física, e que agora, com a tecnologia digital, conclui a subversão das noções da realidade visual.

> Se as categorias do espaço e do tempo tornaram-se relativas (críticas) – escreve Virillio –, é porque o caráter absoluto deslocou-se da matéria para a luz e, sobretudo, para a sua velocidade limite. Assim, o que serve para ver, ouvir, medir e, portanto, conceber a realidade, é menos a luz do que a sua rapidez. Doravante, a velocidade serve menos para se deslocar facilmente do que para ver, conceber, mais ou menos nitidamente. A *freqüência tempo da luz* tornou-se um fator determinante da percepção dos fenômenos, em detrimento da *freqüência espaço da matéria*[35].

Ora, a freqüência tempo da luz se expressa como intensidade, e não como extensão.

Como se dá a percepção visual da máquina e do homem à luz dessa velocidade? Vejamos, primeiro, o caso da máquina. Segundo Virillio, a óptica "passiva" das lentes das objetivas fotográfica e cinematográfica vê, e não vê, a partir da relação entre sombra e luz; mas tal não é o caso da óptica "ativa" da videoinfografia: aqui, o sombreamento e a iluminação se dão em virtude

> de uma maior ou menor *intensificação da luz*, intensificação que não passa de uma aceleração negativa ou positiva dos fótons. Como o próprio traço da passagem destes últimos pela objetiva está acoplado à maior ou menor rapidez dos cálculos necessários à digitalização da imagem, o computador do PERCEPTRON funciona como uma espécie de CÓRTEX OCCIPITAL ELETRÔNICO[36].

Nesse caso, não há propriamente imagem, pois a interpretação da máquina limita-se a uma série de impulsos codificados, cuja configuração não podemos nem mesmo imaginar. A visão humana também consiste numa série de impulsos luminosos e nervosos descodificados pelo cérebro à razão de vinte milissegundos por imagem. Entretanto, o que qualifica a diferença de processamento num caso e no outro?

Para tentar discriminar essa diferença, Virillio postula um terceiro tipo de energia, além da energia potencial, em potência, e da energia cinética, aquela que provoca o movimento, com que trabalham os físicos. A estas, o pensador das tecnologias sugere que se acrescente a *energia cinemática*, ou "energia de observação", "que resulta do efeito do movimento e de sua maior ou menor rapidez sobre as percepções oculares, ópticas e optoeletrônicas"[37]. Com efeito, com a automação da percepção, continua Virillio,

> as categorias habituais da realidade energética revelam-se insuficientes: se o tempo real sobrepuja o espaço real, se a imagem sobrepuja o objeto, e até o ser presente, se o virtual sobrepuja o atual, é preciso tentar analisar as incidências dessa lógica do tempo "intensivo" sobre as diversas representações físicas. Lá onde a era do tempo "extensivo" justificava ainda uma lógica dialética, *distinguindo nitidamente o potencial do atual*, a era do tempo intensivo exige uma melhor resolução do princípio de realidade, no qual a própria noção de virtualidade seria revista e corrigida[38].

Aceitar a "energia da observação" implica reconhecer a existência de um novo tipo de intervalo, além dos clássicos intervalos de espaço e de tempo: o intervalo-luz, que paradoxalmente teria signo nulo e não negativo, como o intervalo de espaço, ou positivo, como o de tempo, pois como o trajeto da luz é absoluto, a comutação entre a emissão e a recepção seria instantânea, prescindindo da comunicação, a qual exige uma certa espera. Ora, a aceitação da "energia da observação" traria, como conseqüência, uma mudança nas próprias bases sobre as quais se contrói o nosso princípio de realidade, uma vez que esta tornar-se-ia a realidade do trajeto do intervalo-luz – e não mais a realidade do objeto e dos intervalos de espaço e de tempo. O que Virillio exprime com grande acuidade, ao escrever:

35. *Idem*, p. 149. Grifos do autor.
36. *Idem*, p. 152. Destaques do autor.
37. *Idem*, pp. 130 e 154. Grifos do autor.
38. *Idem*, p. 154. Grifos do autor.

A questão filosófica não seria mais: "A que *distância* de espaço e de tempo se encontra a realidade observada?", mas, desta vez: "A que *potência*, em outras palavras, a que velocidade se encontra o objeto percebido?" [...] *O trajeto assume a precedência sobre o objeto*. Como, então, situar o "real" ou o "figurado", senão através de um "espaçamento" que se confunde com uma "iluminação"? Para um observador atento, a separação espaço-temporal não passa de uma figura particular da luz, ou mais precisamente ainda: da luz da velocidade. Com efeito, se a velocidade não é um fenômeno, mas, sim, *a relação entre os fenômenos* (a própria relatividade), a questão evocada, da distância de observaçã2o dos fenômenos, resume-se na questão da potência da percepção (mental ou instrumental)[39].

Focalizando a diferença entre a visão da máquina e do homem à luz da velocidade, Virillio descobre na potência da percepção mental ou instrumental o fator constitutivo de seus respectivos pontos de vista. Se isso é verdade, o pensador tem razão ao afirmar que é tempo de nos interrogarmos sobre a imagem virtual, aquela que persiste unicamente na memória visual mental ou instrumental, ele tem razão de inquietar-se com a inconsciência que se instala com a desregulação da percepção e a perda da fé perceptiva, assim como de alertar para a modelização da visão e a estandardização do olhar. Quando a modernidade chega ao fim, o homem parece estar perdendo a capacidade de perceber e de imaginar, isto é, de produzir as imagens que conferem sentido à sua experiência; parece estar abdicando do exercício da potência da percepção, do "eu posso" do olhar.

Insistindo na importância do tempo de exposição, que mostra ou que não permite mais ver, insistindo na questão da persistência retiniana, questão esquecida e pela qual, ao que parece, tudo começou, Virillio nos convida a retomar, num sentido crítico, as metamorfoses da percepção:

De fato, se toda imagem (visual, sonora) é a manifestação de uma energia, de uma potência desconhecida, a descoberta da persistência retiniana seria muito mais do que a estimativa de um *atraso* (a impressão da imagem na retina); é a descoberta de um *congelamento da imagem* (*arrêt-sur-image*) que nos fala do desenrolar, desse "tempo que não pára", de Rodin, isto é, do tempo intensivo da clarividência humana. Com efeito, se a um dado momento do olhar ocorre uma *fixação*, é porque existe uma energética da óptica, a "energética cinemática", que nada mais é do que a manifestação de uma terceira forma de potência, sem a qual a distância e o relevo aparentemente não existiriam, pois essa mesma "distância" não poderia existir sem "espera", uma vez que o distanciamento só surge através da iluminação da percepção, como pensavam, a seu modo, os antigos[40].

Benjamin, Vattimo, Virillio – três concepções da transformação da visão pelas técnicas mecânica e eletrônica. A de Benjamin, resolutamente moderna, as de Vattimo e Virillio "pós-modernas", muito embora com sentidos muito diversos, para não dizer conflitantes e até mesmo contrários. É claro que outras concepções poderiam ter sido tratadas, outros autores escolhidos. Os próprios artistas poderiam ter sido convocados, como Bill Viola, cuja reflexão parece fundamental para entender a potência da visão humana acoplada à tecnologia eletrônica. Aqui, entretanto, o que se pretendeu foi contrapor a noção de choque benjaminiana à de *spaesamento*, de Vattimo, e à de *télescopage*, de Virillio. Nessa confrontação arma-se uma problemática da visão moderna e contemporânea que se configura antes de tudo como uma crise e uma transição.

A reflexão de Virillio sobre a imagem virtual (aquela que persiste unicamente na memória visual, mental e instrumental) e sobre a potência da percepção humana e não-humana parece fundamental para entendermos a nossa própria experiência perceptiva. O convite que nos é feito, para retomarmos a questão do processamento da imagem em nossos olhos, não nos ajuda apenas a compreender as implicações da modelização da visão e a estandardização do olhar. Ajuda-nos, igualmente, a escrutar as possibilidades de uma política da visão em tempos de acelerada transformação tecnológica – e isso nos leva de volta a Walter Benjamin.

Benjamin e Virillio nos ajudam, por exemplo, a ver *Dancer in the Dark* (*Dançando no Escuro*), a primeira obra-prima do cinema digital, cuja questão fundamental é: Como lidar com a cegueira que progressivamente

39. *Idem*, p. 155. Grifos do autor.

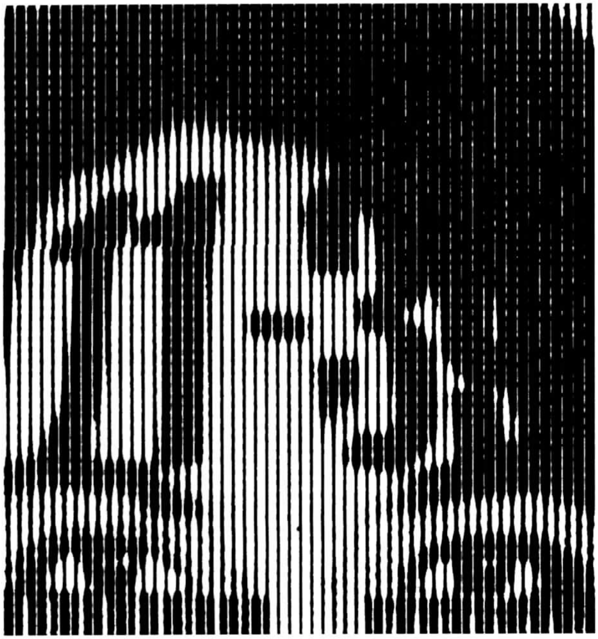
40. *Idem*, p. 157. Grifos do autor.

toma conta de nós? Selma (Björk), a personagem central do filme de Lars von Trier, é uma jovem operária que está ficando cega e que se mata de trabalhar para pagar a cirurgia, capaz de curar seu filho da doença que a aflige, e que se transmite de uma geração a outra. Mas não assistimos apenas à sua agonia e obstinação. Além de integrar um grupo de teatro amador, que ensaia a montagem de *A Noviça Rebelde*, ela é uma espectadora especial dos musicais de Hollywood: no cinema, sua amiga Kathy dedilha na palma de sua mão o movimento da dança que se executa na tela, e Selma constrói mentalmente o que se passa. É que ela está habituada a "fazer cinema". No chão da fábrica, para resistir à desumanização imposta pelo fordismo e afirmar a sua humanidade, ela costuma alterar o ritmo do movimento mecânico, fazendo da repetição que a oprime uma diferença libertadora. A transformação do ritmo sonoro contagia então as imagens, que ganham um brilho intenso, enquanto todos os envolvidos, deixando de lado o trabalho e o sofrimento, põem-se a dançar. A chave da conversão encontra-se, portanto, na possibilidade de mudar de ritmo e de intensidade, de ritmo de produção dos sons, de intensidade de produção de imagens, dentro da mente e fora dela – na tela.

É que Lars von Trier nos expõe a um duplo cinema – o cinema moderno e mecânico, que corresponde à alienante vida operária de Selma, e o cinema contemporâneo e eletrônico, que corresponderia à sua utopia, à busca de um mundo melhor. A passagem de um ao outro dá-se, porém, na visão-não-visão de Selma, vale dizer, nas imagens virtuais que ela produz a partir da mudança do ritmo sonoro e da intensificação do brilho daquilo que percebe; nos termos de Virillio, a partir da iluminação da percepção. É como se Trier filmasse a realidade atual e a realidade virtual de Selma, o contraste e a tensão entre as duas, a passagem do desespero à esperança; como se o cinema digital do próprio Trier consistisse na captação eletrônica do trajeto daquilo que Selma percebe-não-percebe e daquilo que persiste na retina e na memória. Como se Trier nos expusesse ao exercício da potência da percepção, do "eu posso" do olhar.

3. A FILOSOFIA E O PÓS-MODERNO: ALGUMAS QUESTÕES E SENTIDOS FUNDAMENTAIS

Ricardo Timm de Souza



Introdução

Nascida sob o signo suspeito da *ambigüidade*, a questão pós-moderna é, simultaneamente, uma das mais difíceis tramas culturais da contemporaneidade e uma estrutura de complexidade cuja compreensão de raízes se afirma como das mais necessárias; de sua inteligibilidade depende, de certa forma, a inteligibilidade de desenvolvimentos e estruturas novas de mundo, aos quais os parâmetros da tradição não conseguem fazer justiça. Compreender a *questão* pós-moderna – não em termos de sua "solução" taxionômica ou redução a alguma categoria vaga, mas como provocação à racionalidade contemporânea em suas mais variadas formas – é um passo complexo e necessário para a compreensão também dos grandes impasses e promessas que assoberbam os tempos que correm.

Porém, três parecem ser as dificuldades fundamentais – entre muitas outras correlatas – que se evidenciam de modo inequívoco a qualquer um que pretenda arti-

cular o tema do pós-moderno à filosofia. Em primeiro lugar, a própria complexidade do tema; a variedade de interpretações e formas de abordagem desse fenômeno é imensa e crescente a cada dia, já que se trata, de certa forma, do *fenômeno contemporâneo* por excelência. Isso impõe a quem o pesquisa a necessidade de delimitações estratégicas de orientação na floresta das novidades e interpretações que se sucedem desde os mais diversos campos e recônditos do universo cultural. E essas delimitações não são nem fáceis de estabelecer, nem passíveis de tranqüila execução – como em outros campos da cultura contemporânea, a precipitação de acontecimentos novos é contínua, acontecimentos esses que não podem ser ignorados sob pena da redução do trabalho de pesquisa ao universo dos meramente dispensáveis. Escrever sobre qualquer aspecto ligado ao amplo e profundo fenômeno da pós-modernidade significa, ainda mais do que em outros campos da contemporaneidade, ter de estar atento aos tempos e suas sugestões. A escrita, se é possível, faz-se em sintonia com a vibração dos tempos.

Em segundo lugar, também no campo da escrita filosófica as exigências são imensas; escrever sobre filosofia hoje, seja ela qual for – após a falência total das universalidades neutras e de seus corolários de pretensa segurança –, significa haver assumido muito claramente escolhas extremamente complexas e perspectivas definidas, nem sempre perceptíveis à primeira vista, pois são escolhas que pressupõem, igualmente, uma espécie de perigoso mergulho na contemporaneidade, mergulho do qual não se sai ileso.

A terceira dificuldade – e talvez a mais abrangente e exigente delas – constitui-se da base da escrita em termos de suas referências reais. Escrever filosofia – a filosofia que não nasce de si mesma, mas das coisas e dos problemas, como diria Husserl – significa estar radicalmente *situado* no espaço e no tempo, na especificidade de uma *situação* que, em não transparecendo na escrita, transforma-a, por essa ausência, em letra natimorta. Essa questão nos conduz à questão de fundo: o que pode significar escrever sobre o fenômeno pós-moderno, desde um ponto de vista filosófico, num país cuja ambigüidade original e complexa faz com que coexistam dimensões de percepção e realidade estritamente "pós-modernas" (seja qual for a perspectiva que se tome para a utilização desse qualificativo), bem como dimensões imensas de devastação que podem ser consideradas, no máximo, pré-modernas (seja, para o estabelecimento desse qualificativo, igualmente, tomada qualquer perspectiva que se queira)? Em outros termos, como abordar, de forma razoavelmente adequada, o tema do pós-moderno num país onde convivem, por exemplo, o trabalho escravo e semi-escravo, paralelamente a avanços científicos e tecnológicos extraordinários; onde ladeiam, numa estrutura de espantosa tensão semi-consciente, mansões de milhões de dólares e favelas e cortiços infectos; onde a violência se estabelece em tantos níveis diversos que se torna muitas vezes quase impossível discerni-la em meio à espantosa sucessão dos fatos do cotidiano?[1]

E, no entanto – por causa justamente da extrema complexidade do tema –, é necessário fazê-lo. Investigar a relação entre o pós-moderno e a filosofia – investigar a pós-modernidade a partir dos parâmetros de uma filosofia que se reconhece igualmente provocada, até suas mais íntimas raízes, a legitimar-se no universo da contemporaneidade – é uma tarefa não apenas necessária, mas urgente.

O objetivo do presente estudo, que pretende abordar a questão do pós-moderno a partir de uma perspectiva eminentemente filosófica, é fundamentalmente *sintético*. Por sua própria extensão, ele não tem pretensão de extrema abrangência, porém se propõe como uma síntese da questão, na qual não deveriam faltar a referencialidade histórica do tema nem a apreciação analítica daquelas dimensões – exemplificadas em três abordagens filosóficas fundamentais: as de Lyotard, Baudrillard e Jameson, que, desde nossa perspectiva, aparecem-nos

1. Cf. R. T. de Souza, "Três Teses sobre a Violência" em *Civitas – Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais- PUCRS*, pp. 7-10.

como especialmente relevantes. A articulação desses dois aspectos deverá constituir-se na linha condutora do texto, bem como deverá conduzir às conclusões propriamente ditas, ou seja, àquelas dimensões de estudo que, em nosso entender, esboçam e sugerem a compreensão dos *sentidos* que a questão pode assumir nessa aurora do novo milênio[2].

Algumas Delimitações Terminológicas

Algumas delimitações terminológicas impõem-se previamente. O que se entende por *pós-modernismo*, *pós-modernidade*, *pós-moderno*? Qual a distinção interna entre esses termos? Uma distinção já clássica é aquela apresentada por Terry Eagleton no seu famoso *As Ilusões do Pós-Modernismo*:

> A palavra pós-modernismo refere-se em geral a uma forma de cultura contemporânea, enquanto o termo pós-modernidade alude a um período histórico específico. Pós-modernidade é uma linha de pensamento que questiona as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, a idéia de progresso ou emancipação universal, os sistemas únicos, as grandes narrativas ou os fundamentos definitivos de explicação... Pós-modernismo é um estilo de cultura que reflete um pouco essa mudança memorável por meio de uma arte superficial, descentrada, infundada, auto-reflexiva, divertida, caudatária, eclética e pluralista, que obscurece as fronteiras entre a cultura "elitista" e a cultura "popular"[3].

Embora o autor estabeleça aqui uma espécie de ordenação axiológica entre os termos, o que, ressalvamos, é uma distinção operatória: enquanto o pós-modernismo se refere, efetivamente, a um determinado modelo de *mentalidade*, que se expressa, por exemplo, em determinadas formas de arte, a pós-modernidade é um *fenômeno cultural de fundo*, que se refere à base de auto-compreensão da contemporaneidade após a derrocada de projetos totalizantes[4]. A referência da pós-modernidade à problemática das *raízes* das grandes questões contemporâneas já a caracteriza, sem mais, como uma questão eminentemente filosófica, e é nesse sentido que a questão será aqui examinada. Os temas do pós-modernismo estão, de certa forma, involucrados na questão maior da pós-modernidade – sua apreciação conduz a um modelo de reflexão que, justamente, supõe clareza na apreciação da questão ampla da pós-modernidade como tal[5].

Todavia, e procurando sublinhar a procedência eminentemente filosófica de nossa apreciação, utilizaremos, em lugar desses termos consagrados e sempre alvo de complexas disputas ideológicas e culturais, a categoria menos carregada de "pós-moderno". No sentido que aqui relevamos, o pós-moderno é uma determinada estrutura de compreensão do mundo e da realidade enquanto alvo de uma atenção analítico-filosófica estrita. Abrangerá, portanto, tanto o pós-modernismo quanto a própria pós-modernidade, enquanto categorias interpretativas, e se proporá como chave

2. Abordamos em nosso estudo "Alteridade & Pós-Modernidade – sobre os difíceis termos de uma questão fundamental", em Ricardo Timm de Souza, *Sentido e Alteridade – Dez Ensaios sobre o Pensamento de Emmanuel Levinas*, Porto Alegre, EDIPUCRS, 2000, pp. 147-187, o tema da relação entre a filosofia e a pós-modernidade desde uma perspectiva eminentemente especulativa, sem, a rigor, uma preocupação explanativa maior, já que o ensaio pressupunha uma série de informações correntes em termos de linhas interpretativas tanto do fenômeno da pós-modernidade em geral quanto da filosofia. Embora seguindo o mesmo espírito geral daquele estudo, o presente texto preocupa-se antes com a clara circunscrição do problema tratado em seus elementos básicos, abordados desde sua historicidade e atual significação, segundo nosso ponto de vista; porém, mesmo no plano especulativo propriamente dito, esse texto se diferencia daquele na medida em que significa uma evidente e necessária evolução pelo menos cronológica, com relação ao precedente texto (publicado em 2000, porém escrito em 1996). Para referências bibliográficas mais completas das obras citadas e outras, ver a bibliografia ao final desse texto.

3. T. Eagleton, *As Ilusões do Pós-Modernismo*, p. 7.

4. Cf. R. T. Souza. "O Século XX e a Desagregação da Totalidade", *Totalidade & Desagregação – Sobre as Fronteiras do Pensamento e suas Alternativas*, pp. 15-29.

5. Cf. R. T. Souza. "Derrota e Loucura – sobre 'Mediocridade e Loucura', de H. M. Enzensberger e 'A Derrota do Pensamento', de A. Finkielkraut", *O Tempo e a Máquina do Tempo – Estudos de Filosofia e Pós-Modernidade*, pp. 81-94.

de leitura não só esses conceitos tão debatidos, como também a contemporaneidade como um todo.

Origens do Pós-Moderno enquanto Modelo de Compreensão do Mundo

Num primeiro momento, porém, é necessário enfocar, ainda que de forma sumária, a gênese desse fenômeno cultural em seus amplos contornos.

Como surgiu e se consagrou essa estrutura especial de questionamento e interpretação do mundo? Perry Anderson dedica a esse tema um complexo esforço de reconstrução, em seu livro: *As Origens da Pós-Modernidade*[6]. O autor destaca que, como no caso do próprio termo "modernidade", o termo "pós-modernidade" nasceu em "uma periferia distante e não no centro do sistema cultural da época: não vem da Europa ou estados Unidos, mas da América hispânica"[7]. De fato, o termo está ligado à geração de poetas de língua espanhola que atingiram sua maturidade nos alvores da Guerra Civil Espanhola. Federico de Onís, amigo de Unamuno e Ortega y Gasset, utilizou esse termo, pela primeira vez, opondo-o ao movimento *ultramodernista* representado, por exemplo, pela última poesia de García Lorca; pela antologia dedicada ao poeta Antonio Machado e publicada em 1934, organizada por Onís segundo esse esquema de oposição – em que o *postmodernismo* representaria um "refluxo conservador" no modernismo, um retorno a um intimismo reativo ao *ultramodernismo* e seu vigor universal –, e que contava com colaboradores tão ilustres como o próprio Lorca, Pablo Neruda, Jorge Luís Borges e Vallejo[8].

Assim, o termo – sem as distinções acima estabelecidas – nasce num contexto estético-literário, em grande estilo, consubstanciando-se numa obra coletiva que reunia, entre outras figuras de proa, dois Prêmios Nobel de Literatura – Machado e Neruda – e dois escritores unanimemente considerados como dos maiores da história – García Lorca e J. L. Borges.

Vinte anos depois, o termo é novamente empregado, desta vez como categoria de interpretação histórica, por Arnold Toynbee, no oitavo volume de seu *A Study of History* – desta vez localizando o surgimento da pós-modernidade nas origens do século XX[9]. Todavia, o termo retorna às suas raízes literárias: o poeta Charles Olson referia-se, já em 1952, nos Estados Unidos, ao tempo que corria, como "pós-moderno, pós-humanista, pós-histórico"[10]. Ao longo de sua obra posterior, o tema era, diferentemente do uso feito por Onís, utilizado num sentido francamente positivo: "Com Olson, uma teoria estética ligou-se a uma história profética, com uma agenda que aliava a inovação poética à revolução política, na tradição clássica das vanguardas européias do período anterior à guerra"[11].

Em 1959, o termo é utilizado, novamente em seu sentido negativo, no campo das ciências sociais; C. Wright Mills o utilizará no sentido em que tendeu a vulgarizar-se posteriormente: como sugestão de decadência de uma época e das idéias que a sustentam, "quando a razão e a liberdade se separam numa sociedade pós-moderna de impulso cego e conformidade vazia"[12]. Da mesma forma, Harry Levin utiliza o termo para descrever uma espécie de literatura de compromisso entre o artista e o burguês, "numa suspeita encruzilhada de cultura e comércio"[13]. Estava definitivamente inaugurada a tendência de utilização dos termos "pós-moderno", "pós-modernidade" e "pós-modernismo" como categorias pejorativas de referência cultural.

Anderson faz ainda referência à utilização desse termo, por assim dizer "restauradora", nos anos de 1960,

6. P. Anderson, *As Origens da Pós-Modernidade*, especialmente pp. 9-57.
7. *Idem*, p. 9.
8. *Idem*, p. 10.
9. Cf. *Idem*, p. 12.
10. *Apud idem*, p. 13.
11. *Idem*, p. 18.
12. *Idem*, pp. 18-19.
13. *Idem*, p. 19.

por teóricos da cultura do *establishment* norte-americano, como Leslie Fiedler (especialmente no âmbito do Congresso da Liberdade Cultural, organizado pela CIA) e Amitai Etzioni, que o utilizam de forma inversa ao uso que lhe dera Wright Mills[14]. Importa considerar que o termo, devido à sua nascente fluidez, era apropriado por diversas correntes de pensamento, que nele viam determinado potencial interpretativo e, muitas vezes, *prospectivo*, para a forma cultural e ideológica que pretendiam preservar ou fomentar.

Nos anos de 1970, porém, a categoria retorna, em alto estilo, ao seu campo de origem – a literatura – numa publicação que a trazia expressa já em seu subtítulo: *Fronteira 2 – Revista de Literatura e Cultura Pós-Modernas*, cujo ensaio principal da primeira edição, assinado por David Antin, levava o sugestivo título de "Modernismo e Pós-Modernismo: Abordando o Presente na Poesia Americana"[15]. As metamorfoses subseqüentes da revista – que cai numa inspiração heideggeriana em termos de "metafísica" do ser – mostram, mais uma vez, o retorno da ambigüidade original do termo e das propostas pós-modernistas. Será necessária uma nova "intrusão marginal" no corpo da revista para recaracterizá-la como produção da linha de frente cultural. Essa intrusão se dará na figura de Ihab Hassan, egípcio de nascimento e voltado a uma ampliação do significado da categoria ainda nascente. Interessado no que chamava de "literatura do silêncio", numa linha de Kafka a Beckett, "Hassan incluiu essa linhagem num espectro bem mais amplo de tendências que, ou radicalizavam, ou rejeitavam as principais características do modernismo: uma configuração que se estendia às artes visuais, à música, à tecnologia e à sensibilidade em geral"[16]. Em ensaios subseqüentes, Hassan amplia o espectro da nova visão cultural, incluindo figuras como Rauschenberg, Fuller, o compositor John Cage e o teórico da comunicação Marshall McLuhan. Foucault, Heisenberg, Nietzsche, são alguns de seus referenciais epistemológicos para a compreensão dos novos tempos. Atribui a Marcel Duchamp a paternidade artística de um espírito que, a seu ver, estaria no âmago da nova corrente cultural: o "jogo entre indefinição e imanência"[17]. Ao longo da década de 1980, Hassan desenvolve suas teorias a partir do ponto de vista geral de que o pós-modernismo seria uma nova forma de articulação entre arte e sociedade:

> o pós-modernismo, como forma de mudança literária, poderia ser distinguido tanto das vanguardas mais antigas (cubismo, futurismo, dadaísmo, surrealismo etc.) como do modernismo. Nem olímpico e distante como este nem boêmio e rebelde como aquelas, o pós-modernismo sugere um tipo diferente de acomodação entre a arte e a sociedade[18].

A produção teórica de Ihab Hassan reveste-se de grande importância, mesmo que não tenha querido, ou podido, articular a questão da pós-modernidade com as estruturas sociais, segundo a crítica de Anderson[19]. Outra grande contribuição norte-americana ao tema provém de um diferente campo, de enorme importância, na cultura do século xx: a arquitetura. Desde o clássico de 1972, *Aprendendo com Las Vegas*, de Robert Venturi, Denise Brown e Steven Izenour, até o livro de Charles Jencks, *Linguagem da Arquitetura Pós-Moderna*, surgido em 1977, estabelece-se uma trajetória de crescente suporte crítico. Embora Jencks tenha ainda hesitado, inicialmente, em utilizar a categoria "pós-moderno" para qualificar os valores que destacava em sua obra (segundo Anderson, variedade abrangente, simpatia ambiente, compreensão popular), devido ao fato de que tal termo seria "evasivo, da moda e, o pior de tudo, negativo"[20], acabou por adotar plenamente tal denominação, positivando-a na formulação de um projeto de arquitetura "combinatório"

14. Cf. *Idem*, pp. 19-20.
15. Cf. *Idem*, p. 23.
16. *Idem*, p. 25.
17. *Apud idem*, p. 26.
18. I. Hassan, *apud idem, ibidem*.
19. Cf. *idem, ibidem*, p. 26.
20. C. Jencks, *apud idem*, p. 29.

de elementos variados, de apelo tanto popular quanto sofisticado. Em 1980, ao ajudar Paolo Portoghesi na elaboração arquitetônica da Bienal de Veneza (que viria a irritar Habermas), Jencks e suas idéias assumiram proporções realmente internacionais[21]. A partir daí, a arquitetura passou a representar uma referência central para o desenvolvimento de temas ligados à questão do pós-moderno.

Em 1973, surgira o primeiro livro de Baudrillard que culminaria na sua teoria do simulacro, *O Espelho da Produção*; mas é no fim da década de 1970, mais precisamente em 1979, que aparece o primeiro grande clássico sobre o tema: *A Condição Pós-Moderna*, de Jean-François Lyotard[22]. Segue-se, em 1980, o famoso texto crítico de Habermas, sobre o projeto "incompleto" da modernidade, cuja primeira leitura deu-se por ocasião do recebimento do Prêmio Adorno, outorgado pela cidade de Frankfurt[23], e, em 1982, a primeira conferência de Fredric Jameson sobre a questão da pós-modernidade. Baudrillard, Lyotard, Jameson: três filósofos, três visões – o pós-moderno assume inequivocamente a posição de uma questão filosófica central na contemporaneidade.

21. Cf. P. Anderson, *op. cit.*, p. 30.

22. Publicado no Brasil sob o nome de *O Pós-Moderno*.

23. Esse discurso derivou no muito conhecido *O Discurso Filosófico da Modernidade*. Embora Habermas tenha o mérito incontestável de haver ousado discutir com autores e abordar temas afeitos à questão do pós-moderno, no intuito de defender sua própria visão de racionalidade, certas questões de base tumultuam o que possa ser a referência central de sua crítica principal, tal como, por exemplo, considerar Bataille e, principalmente, Foucault, "jovens conservadores" – o que evidencia de forma cabal nada mais do que ignorância com relação ao verdadeiro poder crítico de suas respectivas obras; e este é apenas um exemplo (cf. a respeito P. Anderson, *op. cit.*, pp. 43-49). A exacerbada alergia habermasiana a tudo o que, segundo sua lógica, pudesse vir a lembrar de algum modo o irracionalismo, o impede, muitas vezes, de localizar sementes críticas verdadeiras (como, aliás, seu professor Adorno tão bem realizou, ainda que muitas vezes de forma implícita; cf. R. T. Souza, "Estética, Sombras e História", *Totalidade & Desagregação – Sobre as Fronteiras do Pensamento e suas Alternativas*, pp. 161-177).

A Filosofia e o Pós-Moderno: Três Visões Fundamentais

Devido às dimensões deste estudo, não nos será possível uma apreciação ampla das inúmeras contribuições que se firmam sobre esse tema no universo contemporâneo; mesmo de autores tão centrais como os tratados, somente aquilo que nos pareceu imprescindível para a compreensão de suas respectivas produções será analisado em detalhe[24]. Desse modo, apenas apresentaremos, a seguir, de forma sumária, aquilo que nos parece essencial das três visões filosóficas referidas – de Lyotard, Baudrillard e Jameson –, já clássicas, do fenômeno pós-moderno; isso se justifica, entre outros motivos, por serem tais autores aqueles que se preocuparam, especificamente, com suas raízes e desdobramentos filosóficos[25].

Jean-François Lyotard

Talvez o mais conhecido dos autores que trataram da questão do pós-moderno, Lyotard teve um rico passado filosófico e político, antes de se concentrar no tema da pós-modernidade propriamente dito. Militante por dez anos do grupo Socialismo ou Barbárie, estudioso da fenomenologia e da psicanálise, Lyotard se constituiu em um interlocutor abalizado e extremamente criativo das grandes questões da contemporaneidade naquilo que elas apresentam de mais provocante. Quando surge *A Con-*

24. A bibliografia sobre o tema do pós-moderno em geral, e mesmo em suas raízes e derivações filosóficas, é já virtualmente inesgotável; uma pequena amostra de textos mais facilmente acessíveis ao leitor brasileiro encontra-se nas Referências Bibliográficas do presente texto.

25. Evidentemente, em sendo o pós-moderno um fenômeno eminentemente filosófico, ninguém que com ele trate deixa, ou poderia deixar, de abordar as inferências filosóficas da questão – muitas vezes com grande conseqüência e profundidade, como por exemplo Boaventura de Sousa Santos e Zygmunt Bauman. Todavia, devido aos limites deste texto, optamos por enfocar as investigações e conclusões que estão simultaneamente nas raízes da discussão atual como no cerne dos novos desenvolvimentos do tema.

dição Pós-Moderna, em 1979, Lyotard já era um intelectual muito conhecido, especialmente pelas investigações sobre a questão freudiana das pulsões, que ele aplicava tanto à análise do capitalismo quanto à crítica dos movimentos energéticos inconscientes dos modelos correntes de socialismo – equiparando a estrutura do desejo, nos dois modelos como fluxão totalizante de energias que, impedindo a percepção dessa identificação, impedia também a percepção clara daquilo que realmente ocorria, em nível de profundidade, nos sistemas político-econômicos e na postulação de alternativas a eles. Sua concepção de estética, nessa época anterior à *Condição Pós-Moderna*, era, de certo modo, interessantemente próxima daquela de Adorno: "A estética foi, para o homem político que eu fui (e continuo sendo), não um álibi, um refúgio confortável, mas a falha e a fissura para descer ao subsolo da cena política, uma vasta gruta da qual se pode ver o seu lado inferior de cabeça para baixo ou de dentro para fora", escreve em *Deriva a partir de Marx e Freud*[26].

Crítico ferrenho de quaisquer sistemas totalitários, totalizantes e colonialistas, bem como das elucubrações utilizadas para de alguma forma os legitimar – ele havia sido um atento e agudo crítico dos acontecimentos que precederam a libertação da Argélia – Lyotard conflui para a questão que será central na sua visão de pós-moderno: a crítica às assim chamadas "metanarrativas" – a "decomposição dos grandes relatos"[27].

O que seriam, segundo Lyotard, os grandes relatos? Constituem-se na articulação de uma determinada racionalidade que viria a legitimar uma estrutura de saber enquanto garantia da pertinência e propriedade daquilo que é relatado, pertinência e propriedade que são como que garantidas pela própria *forma* de como o relato se desdobra a partir da autoridade de quem o relata, e que, além disso, apresenta implícita ou explicitamente uma pretensão emancipatória,

> pois o "povo", que é a nação ou mesmo a humanidade, não se contenta, sobretudo em suas instituições políticas, em conhecer; ele legisla, ou seja, formula prescrições que têm o valor de normas. Exerce assim sua competência não somente em matéria de enunciados denotativos dependentes do verdadeiro, como também em enunciados prescritivos tendo pretensão à justiça. É exatamente esta [...] a propriedade do saber narrativo, donde seu conceito é retirado, de encerrar ambas as competências[28].

Ocorre que os relatos entram, "na sociedade e na cultura contemporânea, sociedade pós-industrial, cultura pós-moderna", em decadência: "O grande relato perdeu sua credibilidade, seja qual for o modelo de unificação que lhe é conferido: relato especulativo, relato de emancipação"[29]. Seja a utopia positivista ou iluminista do conhecimento ilimitado, seja a utopia historicista da emancipação como conseqüência lógica das tensões no interior da história, seja a utopia capitalista-finalista de um mundo de produção e consumo ilimitado, essas dimensões perdem sua sustentação e estrutura legitimante a partir de um determinado ponto de desencanto combinado com o desenvolvimento de novas técnicas, por exemplo, no interior do próprio capitalismo, de individualização ou fragmentação particularizante dos desejos e fruições. Existe uma explicação próxima e aparentemente suficiente da desarticulação dos grandes relatos: "Pode-se ver, neste declínio dos relatos, um efeito do desenvolvimento das técnicas e das tecnologias a partir da Segunda Guerra Mundial, que deslocou a ênfase sobre os meios da ação, de preferência à ênfase sobre os seus fins; ou então o redesdobramento do capitalismo liberal avançado após seu recuo, sob a proteção do keynesianismo durante os anos 1930-1960, renovação que eliminou a alternativa comunista e que valorizou a fruição individual dos bens e serviços"[30]; porém, "buscas de causalidade como estas são sempre decepcionantes. Supondo-se que se admita uma ou outra destas hipóteses, resta explicar a correlação das ten-

26. J.-F. Lyotard. *Apud* P. Anderson, *op. cit.*, p. 35.
27. J.-F. Lyotard, *O Pós-Moderno*, p. 28.
28. *Idem*, p. 56.
29. *Idem*, p. 69.
30. *Idem*, p. 69.

dências referidas com o declínio do poder unificador e legitimador dos grandes *relatos* da especulação e da emancipação"[31]. O que acontece é que é necessário que se percebam as *sementes* de "deslegitimação" e niilismo *inerentes* aos grandes relatos do século XIX[32].

Essas sementes são encontráveis em inúmeras situações e críticas, como, por exemplo, no próprio Hegel, na sua desconfiança sobre a legitimidade do saber empírico, e em Nietzsche, com sua relativização perspectivística da noção de "verdade"[33]. Assim,

> a "crise" do saber científico, cujos sinais se multiplicam desde o fim do século XIX, não provém de uma proliferação fortuita das ciências, que seria ela mesma o efeito do progresso das técnicas e da expansão do capitalismo. Ela procede da erosão interna do princípio de legitimação do saber. Essa erosão opera no jogo especulativo, e é ela que, ao afrouxar a trama enciclopédica na qual cada ciência devia encontrar seu lugar, deixa-as se emanciparem[34].

Ocorre um franqueamento de fronteiras epistemológicas, porque a própria idéia de um limite epistemológico entra em profunda e definitiva crise:

> As delimitações clássicas dos diversos campos científicos passam [...] por um requestionamento: disciplinas desaparecem, invasões se produzem nas fronteiras das ciências, de onde nascem novos campos. A hierarquia especulativa dos conhecimentos dá lugar a uma rede imanente e, por assim dizer, 'rasa', de investigações cujas respectivas fronteiras não cessam de se deslocar[35].

As conseqüências desses fatos, a emersão e a difícil, porém criativa, convivência desses "jogos de linguagem" são de incisiva gravidade, pois exigem a reproposição do próprio sentido do real, cuja investigação era anteriormente apanágio da especulação:

> esta "deslegitimação", por pouco que a acompanhemos, e se ampliarmos o seu alcance – o que Wittgenstein faz à sua maneira, e o que fazem, cada um a seu modo, pensadores como Martin Buber e Emmanuel Levinas –, abre caminho a uma corrente importante da pós-modernidade: a ciência joga o seu próprio jogo, ela não pode legitimar os outros jogos de linguagem. Por exemplo: escapando-lhe o da prescrição. Mas antes de tudo, ela não pode mais se legitimar a si mesma como o supunha a especulação[36].

Wittgenstein pode ser considerado, com a noção de jogos de linguagem, um dos melhores intérpretes desse novo mundo. As "linguagens-máquinas, as matrizes de teorias dos jogos, as novas notações musicais, as notações das lógicas não denotativas (lógicas do tempo, lógicas deônticas, lógicas modais), a linguagem do código genético, os gráficos de estrutura fonológica"[37] são todas exemplos da explosão de fronteiras e da proliferação dos sentidos. Elas desarticulam, desde seus campos próprios de validade, a pretensão de validade de um discurso que as abarque enquanto *metanarrativa*.

Por vários motivos, ocorre aqui a possibilidade de um profundo pessimismo; seja pela nostalgia dos conservadores, que gostariam de ter a ciência inteira a seus pés para dominá-la segundo sua vontade; seja do cientista, que esperaria ainda encontrar uma metalíngua universal; seja do pensador, que gostaria de ver mais nitidamente as razões de esperança no futuro. "Esse pessimismo é o que alimentou a geração do início do século em Viena: os artistas, Musil, Kraus, Hoffmansthal, Loos, Schoenberg, Bloch, mas também os *filósofos Mach* e Wittgenstein. Sem dúvida eles desenvolveram o mais possível a consciência e a responsabilidade teórica e artística da deslegitimação... A força de Wittgenstein consistiu em não colocar-se ao lado do positivismo que o Círculo de Viena desenvolvia e de traçar em sua investigação dos jogos de linguagem a perspectiva de um outro

31. *Idem, ibidem.*
32. *Idem, ibidem.*
33. Cf. *idem*, pp. 70-71. Em nosso já citado texto "O Século XX e a Desagregação da Totalidade" destacamos outras instâncias em que tais sementes e seus primeiros desdobramentos se propõem já de forma inequívoca (cf. R. T. Souza, "O Século XX e a Desagregação da Totalidade", *op. cit.*, pp. 19-22).
34. J.-F. Lyotard, *op. cit.*, p. 71.
35. *Idem, ibidem.*
36. *Idem*, p.73.
37. *Idem, ibidem.*, p. 73.

tipo de legitimação que não fosse o desempenho. É com ela que o mundo pós-moderno mantém relação [...] a ciência que ironiza ensinou [...] a dura sobriedade do realismo"[38].

Jean Baudrillard

Se Lyotard enfoca analiticamente o fenômeno da pós-modernidade desde aquilo que se lhe apresenta como essencial – a fragmentação do sentido, que deriva da decadência de cosmovisões totalizantes do mundo, tornadas insustentáveis pela complexificação extrema das margens e das linhas de frente das estruturas culturais, de alguma forma sugerindo aspectos que poderiam ser relevados como *construtivos*, nessa gigantesca crise de sentido –, Jean Baudrillard dirigirá sua atenção ao reverso do fenômeno geral da pós-modernidade: a dimensão da *indiferenciação* do fático, que adviria da proliferação comunicativa articulada com a relativização axiológica em níveis antes inimagináveis. Para que tal se evidencie na obra do pensador francês, basta atentar para dois conceitos importantes de sua variada obra: o conceito famoso de "simulacro" e a noção de "massas".

A proliferação e o refinamento extraordinário das técnicas de comunicação emprestam a quem as manipula um poder inusitado: a possibilidade de criar imagens e jogos de imagens que configuram, *em si mesmos*, uma pretensão de realidade: uma realidade simulada que pretende *representar* – a rigor, apresentar – a verdade do mundo no ritmo em que eles se proliferam como verdade de si mesmos (por extensão, verdades *em si* mesmos) – "consecução da verdade, de experiência viva"[39]. Assim, o conceito de "verdade", tal como o entendia a tradição, relativizado em seu peso de séculos pela tradução de Lyotard, retorna como opressão comunicacional, mas não apenas: retorna também como catalisador de energias obliterantes da facticidade nos mais diferentes campos da cultura. E, quando se fala em cultura, não se pensa apenas em termos de "cultura de massas", no sentido tradicional do termo, bem conhecido desde as análises da Escola de Frankfurt; trata-se da cultura em todas as suas manifestações, inclusive, por exemplo, naquelas frentes aparentemente mais críticas e menos sujeitas à manipulação, como a ciência antropológica. É famoso o exemplo dos indígenas Tasaday: em 1971, o governo filipino resolve devolver esse grupo indígena à floresta de origem, na esperança de preservá-los da corrupção civilizatória. Diz Baudrillard:

> os índios, de novo no *gueto*, no ataúde de cristal da selva virgem, se convertem em um modelo simulado de qualquer índio concebido *antes da etnologia*. Esta última se permite o luxo de encarnar-se na realidade "brutal" de alguns índios que reinventou por completo – selvagens em dívida com a etnologia por seguir sendo selvagens: que giro dos acontecimentos! Que triunfo para a ciência, que sempre parecia se haver dedicado à sua destruição! – Mas estes selvagens em particular são póstumos: congelados, criados, esterilizados, protegidos da *morte*, converteram-se em um simulacro referencial e a ciência mesma, em mera simulação[40].

Mas, a rigor, a simulação tanto depende, quanto cria, o seu próprio campo de exercício e efetivação mais visível: a massa que se opõe ao social, despolarização da realidade, neutralização de toda e qualquer diferença: o *sem-sentido*. Num famoso texto, Baudrillard expressa com analogias da física a figuração da massa que irrompe desde a modernidade na direção da contemporaneidade:

> Todo o confuso amontoado do social se move em torno desse referente esponjoso, dessa realidade ao mesmo tempo opaca e translúcida, desse nada: as massas. Bola de cristal das estatísticas, elas são "atravessadas por correntes e fluxos", à semelhança da matéria e dos elementos naturais. Pelo menos é assim que elas nos são representadas. Elas podem ser "magnetizadas", o social as rodeia como uma eletricidade estática, mas a maior parte do tempo se comportam precisamente como "massa", o que quer dizer que elas absorvem toda a realidade do social e do político e a neutralizam, sem retorno. Não são boas condutoras do político, não são boas condutoras do social, nem boas condutoras do sentido em geral [...]. Elas não irradiam, ao contrário, absorvem toda a irradiação das constelações periféricas do Estado, da História, da Cultura, do Sentido. Elas são a

38. *Idem*, p. 74.
39. J. Baudrillard, S. Connor, *apud Cultura Postmoderna*, p. 46.
40. *Idem, ibidem*.

inércia, a força da inércia, a força do neutro [...] neutro, isto é, *nem um, nem outro (ne-uter)*[41].

Estamos, assim, às voltas com um panorama hipercomplexo. O capitalismo pós-industrial e suas derivações pós-modernas sofisticam-se a ponto não de mascarar a verdade das relações sociais, mas de *engendrar* sua própria verdade num processo *substitutivo*, e para isso tem o público eminentemente ouvinte: o amorfismo das massas, da qual nenhuma consciência se pode esperar. O conceito de verdade retorna pela porta dos fundos e se apropria de brilhos fátuos, jogos de espelhos, hegemonias tácitas; um mundo que nem ao menos consegue sofrer, ao qual nada nem ninguém, a rigor, interessa.

Qual é, agora, a diferença dessa concepção para a concepção tradicional, racionalista, da massa enquanto campo de exercício da cultura de massa e de todas as suas derivações, tal como tendem a entender as análises de intelectuais modernos em geral? Essa diferença está, segundo uma leitura possível do fenômeno desde a ótica de Baudrillard, na *ausência de uma subjetividade capaz de re-polarizar as tensões neutralizadas.*

> *O único referente que ainda funciona é o da maioria silenciosa.* Todos os sistemas atuais funcionam sobre essa entidade nebulosa, sobre essa substância flutuante cuja existência não é mais social mas estatística, e cujo único modo de aparição é o da sondagem. Simulação no horizonte do social, ou melhor, no horizonte em que o social já desapareceu[42].

Mas:

> O fato de a maioria silenciosa (ou as massas) ser um referente imaginário não quer dizer que ela não existe. Isso quer dizer que não há mais representação possível. As massas não são mais um referente porque não têm mais natureza representativa. Elas não se expressam, são sondadas. Elas não refletem, são testadas... ora, sondagens, testes, médias são dispositivos que não dependem mais de uma representação representativa, mas, sim, simulativa. Elas não visam mais um referente, mas um modelo[43].

Estamos, portanto, no campo do fátuo. Diferentemente dos modernos, que acreditavam em energias a serem positivadas na estrutura massificada das sociedades contemporâneas, para Baudrillard a inércia de sua própria simulação esvazia a energia de qualquer esperança. Em outros termos: ocorre a *funcionalização absoluta do real.* E quando, por um espasmo de revolta, as massas, enquanto espessura amorfa, latejam energeticamente, o que temos é a violência em sua insanidade absoluta, inexplicável ainda pelas mais sofisticadas teorias racionalistas. Diferentemente do mundo moderno, entendido como uma gigantesca equação a ser resolvida, e no qual muitas vezes faltava energia suficiente para, seguindo a boa lógica das proposições eqüitativas, chegar-se às *soluções* das questões, no mundo pós-moderno, nesse sentido, o que se evidencia é a ausência de energias que pudessem ser mobilizadas ainda que fosse para a *proposição* de questões, quaisquer que elas sejam –, uma espécie de "era do vale tudo", expressão do pós- modernismo "desesperado"[44].

Fredric Jameson

Fredric Jameson é um dos mais abalizados teóricos da imensa variedade de questões que povoam o universo pós-moderno, da arquitetura às teorias científicas e históricas. Suas fontes teóricas são ricas e variadas: Lukács, Brecht, Bloch, Benjamin, Adorno, entre outros.

Jameson pretende executar uma leitura simultaneamente profunda e abrangente dos dados constitutivos, no seu entender realmente significativos, desse universo pós-moderno. Sua preocupação maior, sem nenhum tipo de obsessão racionalista, porém, são as condições de inteligibilidade do todo *no qual o pós-moderno se gesta*; se os franceses haviam analisado, com meticulosidade, fenômenos pós-modernos em uma leitura que, sem deixar de ser historicizada, apresentava-se como um

41. J. Baudrillard, *À Sombra das Maiorias Silenciosas – O Fim do Social e o Surgimento das Massas*, pp. 9 e 12.

42. *Idem*, p. 22.

43. *Idem, ibidem.*

44. Cf. R. T. Souza. "Alteridade e Pós-Modernidade – Sobre os Difíceis Termos de uma Questão Fundamental", *Sentido e Alteridade*, pp. 158-162.

corte operatório horizontal na cultura contemporânea, Jameson pretende principalmente, pela transfiguração de categorias da tradição, manter à vista a *complexidade histórica do surgimento* da era pós-moderna: seu "sentido histórico de inteligibilidade".

Esse "sentido histórico de inteligibilidade" traduzir-se-á, segundo Jameson, numa determinada ordem econômica que assumirá a feição daquilo que se tem chamado a "expressão estética final do capitalismo": a sua instância final de legitimação em tempo de transnacionalismo capitalista real e virtual, com seu corolário de valores e escolhas, ou seja, de globalização.

O que seria para Jameson, em suma, o conjunto de fenômenos a que se tem chamado de pós-modernismo ou pós-modernidade, e que, nesse contexto, temos chamado simplesmente de "pós-moderno"? Seguindo um texto seu, muito claro – o artigo: "O Pós-Modernismo e a Sociedade de Consumo"[45] –, esse conjunto de fenômenos torna-se explícito: ele seria exatamente a expressão final do capitalismo globalizado. O Pós-Moderno, nas suas infinitas contradições e relativizações, em seu aparente irracionalismo e desdobramentos energéticos desviantes, não seria mais, numa primeira análise, do que uma espécie de disfarce da última e mais sofisticada feição do conservadorismo expresso em todos os âmbitos da cultura; ao mesmo tempo, ele servirá de categoria de análise, "periodizante", para a compreensão do *status* histórico-social global contemporâneo:

> [O pós-modernismo] é também, pelo menos tal como o emprego, um conceito periodizante, cuja função é correlacionar a emergência de novos aspectos formais da cultura com a emergência de um novo tipo de vida social e com uma nova ordem econômica – aquilo que muitas vezes se chama, eufemisticamente, de modernização, sociedade pós-industrial ou de consumo, sociedade da mídia ou dos espetáculos, ou capitalismo multinacional [...] o novo pós-modernismo expressa a verdade intrínseca dessa ordem social recém-emergente do capitalismo tardio[46].

45. F. Jameson, "O Pós-Modernismo e a Sociedade de Consumo", em E. A. Kaplan (org.), *O Mal-Estar no Pós-Modernismo*, pp. 25-44.
46. *Idem*, p. 27.

Assim, a pretensa novidade das revoluções pós-modernas – em suma, caracterizada pela imbricação cultural bidimensional do "pastiche" e da "esquizofrenia"[47] –, não reflete, desde os anos de 1950 e espraiando-se crescentemente desde então[48], senão o mesmo arcaico modelo capitalista de disseminação cultural em sua última e mais refinada versão, a mais flexível e colorida e, simultaneamente, a mais larga, dissimulada e de mais difícil compreensão. Nada de novo sob o sol: o capitalismo reajusta-se às expectativas da contemporaneidade por vibração, cor e movimento, à medida que *cria* essas expectativas *enquanto necessidades de vida*, num processo de extrema complexidade, mas com uma articulação compreensiva perfeitamente racional e que, certamente, não estaríamos muito errados ao fazer remontar sua análise a inspirações benjaminianas e adornianas, entre outras.

Jameson segue adiante, porém, no sentido da síntese. Ele se preocupa com o modo de como essas reconfigurações culturais tardo-capitalistas vêm a transmutar as próprias idéias de "tempo" e "espaço", num processo que interpreta como de patologização, recriando-as, enfim, à sua conveniência, nesta "sociedade que se tornou incapaz de lidar com o tempo e a história"[49]. É aí que entram temas já referidos (e que pertencem ao lugar comum do vocabulário do "pós-modernismo") como o *pastiche*, a nostalgia vazia, a esquizofrenia, a auto-referenciação de valores decadentes e a final desarticulação do indivíduo consigo mesmo, na expressão radical da "alienação". Todas essas variáveis representam a culminância de uma estética da decadência, em que convergem todos os poderes desestruturantes que, na verdade, são inerentes ao capitalismo enquanto tal, e que apenas no pós-modernismo – entendido aqui em sua feição mais "negativa" ou mesmo pejorativa, tal como o caracteri-

47. Cf. *Idem, ibidem*. Cf. também nosso livro *O Tempo e a Máquina do Tempo – Estudos de Filosofia e Pós-Modernidade*, *op. cit.*, pp. 11-15 e 127-162.
48. Cf. F. Jameson, *op. cit.*, p. 27.
49. *Idem*, p. 33.

zamos acima – atingem sua efetivação plena e sedutora. Diz Jameson:

> Assim, chego finalmente ao que é, aqui, meu ponto principal: que essa última mutação do espaço – o hiperespaço pós-moderno – finalmente conseguiu transcender a capacidade do corpo humano individual de se localizar, de organizar perceptivamente seu meio imediato, e de mapear cognitivamente sua posição num mundo externo mapeável. E já sugeri que esse alarmante ponto de desarticulação entre o corpo e seu meio ambiente construído [...] pode figurar, ele próprio, como símbolo e análogo do dilema ainda mais agudo que é a incapacidade de nossa mente, pelo menos na atualidade, de mapear a grande rede global multinacional e descentralizada de comunicações em que nos vemos apanhados como sujeitos individuais[50].

Há, segundo Jameson, portanto – por detrás das aparentemente descontroladas convulsões da sociedade em seus espasmos pós-modernos –, uma *lógica*, e uma lógica perfeitamente clara, que permite, inclusive, que num país que *nunca foi moderno* – o Brasil –, se fale tanto em pós-modernismo e suas manifestações diversas. Essa lógica, a hiperespacialização do realmente significativo até *perder-se de vista*, ou a infinita difusão do diferente a ponto de reduzi-lo ao seu contrário (poderíamos pensar, no sentido de Baudrillard, em um "espasmo" das massas ao que o social viu-se reduzido e que, vazias de espessura ontológica, são totalmente perpassadas pelo "involuntário"), é a lógica que precisa ser interpretada a partir do característico impulso de "anti-interpretação" que acompanha uma certa estrutura de inteligibilidade pós-moderna; sem isso, não se pode, segundo nosso autor, compreender o contemporâneo. É que, *antes* de qualquer esteticismo com aparência lúdica ou inofensiva, subjaz uma *globalização* violenta e totalizante, da qual esse esteticismo não é mais do que uma *expressão* razoavelmente inócua para as profundidades do sistema socioeconômico, do qual o Brasil – como qualquer outra nação ou recôndito do planeta – faz parte, queira-se ou não, por "argumentos" "suaves" ou totalitários[51]. Nesse sentido, o pós-modernismo seria, em sua última essência, o reencontro com uma totalidade de sentido, *uma* totalidade rediviva – a auto-glorificação relativamente "velada", mas sumamente *real*, de um determinado modelo – que provaria que nem tudo do sonho totalitário se perdeu quando o grande mundo de sentido fragmentou-se desde os fins do século XIX e ao longo do século passado[52]. Como dissemos em outro lugar, "uma fênix colorida e irônica, feita de plástico reciclável e chips poderosos, parece renascer do sangue e da morte, nos estertores finais do difícil século XX em processo de realização de sua própria lógica"[53], alardeando a vitória final do fim da história. O pós-modernismo não seria mais do que a apresentação dos créditos finais do grande filme

50. *Idem*, p. 39.

51. É interessante observar como Lyotard apresenta a mesma questão, principalmente pelo fato de que são nítidas as diferenças de enfoque entre ele e Jameson: "Seria muito importante examinar o estatuto atual do capitalismo do ponto de vista do totalitarismo. Acomoda-se à instituição republicana, mas suporta mal o terror (que lhe destrói o mercado). Entende-se bem com o despotismo (como se viu com o nazismo). O declínio das grandes narrativas universalistas, incluindo a narrativa liberal do enriquecimento da humanidade, não o perturba mesmo nada. Dir-se-ia que o capital não precisa de legitimação, não prescreve nada, no sentido estrito da obrigação, e que por conseguinte não precisa exibir uma instância que regule a prescrição. Está presente em toda parte, mas mais como necessidade do que como finalidade. Creio que se pode perceber porque surge como necessidade, analisando a fórmula canônica do gênero de discurso que é o seu. Veríamos que uma finalidade se esconde, no entanto, sob essa aparência: ganhar tempo. Será um fim universalmente válido?" (em J.-F. Lyotard, *O Pós-Moderno Explicado às Crianças*, p. 71). Esse trecho mostra como a percepção geral da historicidade do fenômeno, não obstante todas as diferenças, se aproxima em seus dois maiores teóricos: Lyotard e Jameson (sobre essa questão: P. Anderson, *op. cit.*, pp. 64-65).

52. Cf. R. T. Souza, *Totalidade e Desagregação...*, *op. cit.*, pp. 15-29.

53. R. T. Souza, "Alteridade e Pós-Modernidade", *op. cit.*, pp. 156-157. Cf. Eric Hobsbawn, *Era dos Extremos: O Breve Século XX – 1914-1991*, p. 56: "Sem dúvida, tanto a totalidade dos esforços de guerra quanto a determinação de ambos os lados de travá-la sem limites e a qualquer custo deixaram a sua marca. Sem isso, é difícil explicar a crescente brutalidade e desumanidade do século XX. Sobre essa curva ascendente de barbarismo após 1914 não há, infelizmente, dúvida séria. No início do século XX, a tortura fora oficialmente encerrada em toda Europa ocidental. Depois de 1945, voltamos a acostumar-nos, sem grande repulsa, a seu uso em pelo menos um terço dos Estados membros das Nações Unidas, incluindo alguns dos mais velhos e civilizados".

da história e, simultaneamente, o anúncio da perfectibilidade infinita das "conquistas" pós-industriais.

A Filosofia Chamada à Multiplicidade dos Sentidos – Uma Breve Síntese

Três visões, uma preocupação: tentar compreender de que forma as recentes mutações culturais dão o que pensar à tradição filosófica. Visões que poderiam ser multiplicadas e que poderiam significar, nessa multiplicação, exatamente o fenômeno que abordam: a necessidade de se compreender que a contemporaneidade não se sujeita a nenhum tipo de reducionismo, mas que ela se propõe sob o ângulo de dimensões de fronteiras – *frontes diversas* –, as quais é necessário que se levem a sério, caso se queira mais do que apreciações excessivamente rápidas e finalmente inconseqüentes. E tal se aplica, de forma particularmente incisiva, exatamente a essa dimensão cultural fundamental, que é a filosofia.

Pois a filosofia – ou o que restou dela ao longo desse difícil século XX – foi como que "pega de surpresa" pela proliferação do fenômeno pós-moderno em suas infinitas faces sociais e culturais. Uma primeira conclusão é evidente: não há, no campo da tradição filosófica, categoria alguma suficiente para dar conta da complexidade que se impõe na atualidade – e, a rigor, nem poderia haver, dada a historicidade e limitação da filosofia em seu próprio enraizamento, no seu tempo e no seu espaço, de sentido.

Todavia, o fenômeno pós-moderno atuará como uma dimensão extremamente provocativa com relação ao pensamento filosófico, proporcionando-lhe combinações inusitadas de elementos significativos, novas linguagens, novas situações, que farão com que a própria *raiz* da filosofia tenha de ser profundamente reconsiderada.

Não é aqui o lugar para desenvolvermos as condições de uma tal reconsideração, tarefa aliás acompanhada de dificuldades extremamente consideráveis; tentamos estabelecer tal investigação, de forma relativamente acurada, em outro escrito[54]. Contudo, a direção geral da investigação pode ser indicada.

O pós-moderno confronta a filosofia – ou seja, um modo de racionalidade, uma forma de ser racional que habita seu âmago histórico – com seus limites mais estritos e indisfarçáveis. A proliferação de novas faces de sentido, que se transmutam potencialmente em novas *interfaces*, indica a necessidade da abordagem de uma situação de *limites da imanência do pensamento enquanto desdobramento de si para si mesmo*, limites que se configuram pelo choque, pelo *traumatismo* que a racionalidade sofre quando algo diferente dela se transforma, do *neutro* das idéias bem arranjadas no *abrasivo* da irresolução que clama pelo tempo que as novas linguagens – linguagens do *dizer real*, e não do meramente "já dito", do representado, manuseável e violentável – exigem[55].

A filosofia é, portanto, obrigada, doravante, a levar em conta, no esquadrinhamento de seus campos de validade, *também* as suas fraquezas, e não apenas as suas forças; pois suas fraquezas não são suas forças ainda não realizadas, mas o limite, o *outro*, de si mesma. Aceitar esse fato, porém, pressupõe, para o filosofar, uma espécie de *reorientação* de suas energias criativas, deslocando o foco referencial maior do eixo da ordenação e classificação para o eixo mais receptivo da *relação ética e estética* com a realidade; ou, em outras palavras, alinhando, ao lado da visão intelectual que ilumina o que vê – e apenas aquilo que vê –, a *audição perceptiva*, que percebe e valoriza também o que *não* se dá à luz eminente do logos. A filosofia, que sempre portou uma dimensão sensível, é convocada a transformar essa dimensão, entre outras, em um prisma compreensivo, pensando a relação, desde a ética e a estética, como medula da racionalidade[56].

54. Cf. R. T. Souza, "Alteridade e Pós-Modernidade", *op. cit.*, pp. 170-187.

55. Desenvolvemos esse tema em nosso livro *Sujeito, Ética e História – Levinas, o Traumatismo Infinito e a Crítica da Filosofia Ocidental*, entre outros.

56. Cf. J. Paviani, *A Racionalidade Estética*, Porto Alegre, EDIPUCRS, 1991.

Essa parece ser a lucidez filosófica, em meio à sombra do vazio desconsolado ou da luz excessiva do medo *racionalizado*; e essa é, também, a condição do futuro, não apenas da filosofia, mas de sua substância e do seu sentido: daquilo que a sustenta. Pois tal envia à questão de base: não à pergunta pelo ser e pelo real, porém pelo *sentido* que pode *assumir o perguntar* pelo ser e pelo real, num mundo no qual o que *realmente* decidirá o futuro será a possibilidade, ou não, de convivência entre os *diferentes*.

O pós-moderno é assim, para a filosofia, a exigência terrivelmente incisiva, corporificada e inelutável de sua *re-escrita*: oportunidade de surpresa, de vida e de viabilidade do pensamento não-tautológico.

Bibliografia

ADORNO, Theodor W. *Mínima Moralia*. São Paulo, Ática, 1993.

_____. *Teoria Estética*. São Paulo, Martins Fontes, s/d.

_____. *Filosofia da Nova Música*. São Paulo, Perspectiva, 1974.

_____. *Prismas*. São Paulo, Ática, 1998.

_____. *Palavras e Sinais*. Petrópolis, Vozes, 1995. (Modelos Críticos 2.)

ADORNO, T. W. & HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro, Zahar, 1986.

AMARAL, Mônica do. *O Espectro de Narciso na Modernidade – De Freud a Adorno*. São Paulo, Estação Liberdade, 1997.

ANDERSON, Perry. *As Origens da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1999.

ANN KAPLAN, E. (org.). *O Mal-Estar no Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro, Zahar, 1997.

ARANTES, Antonio A. *O Espaço da Diferença*. Campinas, Papirus, 2000.

BAUDRILLARD, Jean. *A Transparência do Mal – Ensaio Sobre os Fenômenos Extremos*. Campinas, Papirus, 1992.

_____. *Da Sedução*. Campinas, Papirus, 1992.

_____. *À Sombra das Maiorias Silenciosas – O Fim do Social e o Surgimento das Massas*. São Paulo, Brasiliense, 1994.

BAUMAN, Zygmunt. *Ética Pós-Moderna*. São Paulo, Paulus, 1998.

_____. *Modernidad y Holocausto*. Madrid, Sequitur, 1998.

_____. *Em Busca da Política*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2000.

_____. *Globalização: As Conseqüências Humanas*. Rio de Janeiro, Zahar, 1999.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas*. São Paulo, Brasiliense, 1986.

CHALHUB, Samira (org.). *Pós-Moderno &*. Rio de Janeiro, Imago, 1994.

CHAUI, Marilena. *Brasil – Mito fundador e Sociedade Autoritária*. São Paulo, Perseu Abramo, 2000.

CIARAMELLI, Fabio. *La Distruzione del Desiderio – il Narcisismo nell'Epoca del Consumo di Massa*. Bari, Dédalo, 2000.

COMPAGNON, Antoine. *Os Cinco Paradoxos da Modernidade*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 1996.

CONNOR, Steven. *Cultura Postmoderna – Introducción a las Teorias de la Contemporaneidad*. Madrid, Akal Ediciones, 1996.

COSTA, Jurandir Freire. *A Ética e o Espelho da Cultura*. Rio de Janeiro, Rocco, 1995.

DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx*. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1994.

DIEHL, Astor Antônio. *Vinho Velho em Pipa Nova – o Pós-Modernismo e o Fim da História*. Passo Fundo, EDIUPF, 1997.

DREIZIK, Pablo (org.). *La Memoria de las Cenizas*. Buenos Aires, Dirección Nacional de Patrimonio, Museos y Artes, 2001.

DUARTE, Rodrigo & FIGUEIREDO, Regina (orgs.). *Mímesis e Expressão*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2001.

EAGLETON, Terry. *As Ilusões do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro, Zahar, 1998.

ECKARDT, Wolf von & GILMAR, Sander. *A Berlim de Bertolt Brecht – Um Álbum dos Anos 20*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1996.

ENZENSBERGER, Hans Magnus. *Guerra Civil*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

_____. *Mediocridade e Loucura*. São Paulo, Ática, 1995.

EVERDELL, Willian R. *Os Primeiros Modernos – As Origens do Pensamento do Século XX*. São Paulo/Rio de Janeiro, Record, 2000.

FABRI, Marcelo. *Desencantando a Ontologia – Subjetividade e Sentido Ético em Levinas*, Porto Alegre, EDIPUCRS, 1997.

FAYE, Jean-Pierre. *A Razão Narrativa*. São Paulo, 34, 1996.

FERREIRA GULLAR. *Etapas da Arte Contemporânea, do Cubismo à Arte Neoconcreta*. Rio de Janeiro, Revan, 1998.

FINKIELKRAUT, Alain. *A Derrota do Pensamento*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.

_____. *A Humanidade Perdida*. São Paulo, Ática, 1997.

FORRESTER, Viviane. *O Horror Econômico*. São Paulo, Unesp, 1997.

FRIEDERICK, Otto. *O Fim do Mundo*. Rio de Janeiro, Record, 2000.

_____. *Antes do Dilúvio – Um Retrato da Berlim dos Anos 20*. Rio de Janeiro, Record, 1997.

FUKUYAMA, Francis. *O Fim da História e o Último Homem*. Rio de Janeiro, Rocco, 1992.

GIDDENS, Anthony. *As Transformações da Intimidade – Sexualidade, Amor e Erotismo nas Sociedades Modernas*. São Paulo, Unesp, 1993.

GUADARRAMA, Pablo. *América Latina, Marxismo y Postmodernidad*. Santa Clara, Universidad de las Villas, 1994.

HABERMAS, Jürgen. *O Discurso Filosófico da Modernidade*. Lisboa, Dom Quixote, 1990.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro, DP&A, 1999.
HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo, Loyola, 1996.
HEARTNEY, Eleanor. *Pós-Modernismo*. São Paulo, Cosac & Naiffy, 2002.
HINKELLAMMERT, Franz. *Crítica à Razão Utópica*. São Paulo, Paulinas, 1988.
_____. *As Armas Ideológicas da Morte*. São Paulo, Paulinas, 1983.
HOBSBAWN, Eric. *Era dos Extremos – O Breve Século XX*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.
JACOBY, Russel. *O Fim da Utopia – Política e Cultura na Era da Apatia*. Rio de Janeiro, Record, 2001.
JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo – A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo, Ática, 1997.
_____. *As Sementes do Tempo*. São Paulo, Ática, 1997.
_____. *O Marxismo Tardio – Adorno ou a Persistência da Dialética*. São Paulo, Unesp/Boitempo, 1997.
_____. *As Marcas do Visível*. Rio de Janeiro, Graal, 1995.
KOSELLECK, Reinhardt. *Crítica e Crise – Uma Contribuição à Patogênese do Mundo Burguês*. Rio de Janeiro, Eduerj/Contraponto, 1999.
LESCH, Walter & SCHWIND, Georg (orgs.). *Das Ende der alten Gewissheiten – Theologische Auseinandersetzung mit der Postmoderne*. Mainz, Matthias Grünewald Verlag, 1993.
LEVINAS, Emmanuel. *Entre Nós – Ensaios Sobre a Alteridade*. Petrópolis, Vozes, 1997.
_____. *Ética e Infinito*. Lisboa, Edições 70, s/d.
_____. *Humanismo do Outro Homem*. Petrópolis, Vozes, 1993.
_____. *Da Existência ao Existente*. Campinas, Papirus, 1998.
_____. *Totalidade e Infinito – Ensaio Sobre a Exterioridade*. Lisboa, Edições 70, s/d.
_____. *De Outro Modo que Ser, o Más Allá de la Esencia*. Salamanca, Sígueme, 1987.
LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1990.
LYOTARD, Jean-François. *O Pós-Moderno*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1988.
_____. *O Pós-Moderno Explicado às Crianças*. Lisboa, Dom Quixote, 1993.
_____. *O Inumano – Considerações sobre o Tempo*. Lisboa, Estampa, 1990.
_____. *Peregrinações – Lei, Forma, Acontecimento*. São Paulo, Estação Liberdade, 2000.
_____. *Heidegger et "les juifs"*. Paris, Galilée, 1988.
_____. *Por qué Filosofar? – Cuatro Conferencias*. Barcelona, Paidós, 1989.
LYOTARD, Jean-François. *Lições Sobre a Analítica do Sublime*. Campinas, Papirus, 1993
_____. *A Fenomenologia*. Lisboa, Edições 70, s/d.
MELO, Hygina Bruzzi de. *A Cultura do Simulacro – Filosofia e Modernidade em J. Baudrillard*. São Paulo, Loyola, 1988.
NESTROWSKI, Arthur & SELIGMAN-SILVA, M. (orgs.). *Catástrofe e Representação*. São Paulo, Escuta, 2000.
OLIVEIRA, Manfredo Araújo de (org.). *Correntes Fundamentais da Ética Contemporânea*. Petrópolis, Vozes, 2000.
OLIVEIRA, Nythamar Fernandes de. *Tractatus Ethico-Politicus*. Porto Alegre, EDIPUCRS, 1999.
OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. *et alii*. *Pós-Modernidade*. Editora da Unicamp, 1993.
PAHL, Ray. *Depois do Sucesso – Ansiedade e Identidade*. Fin-de-siècle. São Paulo, Unesp, 1997.
PAVIANI, Jayme. *A Racionalidade Estética*. Porto Alegre, EDIPUCRS, 1991.
_____. *Estética Mínima – Notas sobre Arte e Literatura*. Porto Alegre, EDIPUCRS, 1996.
_____. *Formas do Dizer – Questões de Método, Conhecimento e Linguagem*. Porto Alegre, EDIPUCRS, 1998.
PAVIANI, J. & DAL RI JR, A. (orgs.). *Globalização e Humanismo Latino*. Porto Alegre, EDIPUCRS, 2000.
PIGNATARI, Décio. *Letras-Artes-Mídia*. São Paulo, Globo, 1995.
REGERA, Gabriel Bello. *La Construcción Ética del Outro*. Oviedo, Nobel, 1997.
RÖTZER, Florian. *Französische Philosophen im Gespräch*. München, Klaus Boer, 1987.
SANTNER, Eric L. *A Alemanha de Schreber – A Paranóia à Luz de Freud, Kafka, Foucault, Canetti, Benjamin*. Rio de Janeiro, Zahar, 1997.
SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela Mão de Alice – O Social e o Político na Pós-Modernidade*. São Paulo, Cortez, 1997
_____. *Introdução a uma Ciência Pós-Moderna*. Rio de Janeiro, Graal, 1989.
SCHNAIDERMAN, Boris. *Os Escombros e o Mito – a Cultura e o Fim da União Soviética*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
SOUZA, Nelson Mello e. *Modernidade, Desacertos de um Consenso*. Campinas, Editora da Unicamp, 1994.
SOUZA, Ricardo Timm de. *Totalidade e Desagregação – Sobre as Fronteiras do Pensamento e suas Alternativas*. Porto Alegre, EDIPUCRS, 1996.
_____. *O Tempo e a Máquina do Tempo – Estudos de Filosofia e Pós-Modernidade*. Porto Alegre, EDIPUCRS, 1998.
_____. *Metamorfose e Extinção – Kafka e a Patologia do Tempo*. Caxias do Sul, Educs, 2000.
_____. *Sujeito, Ética e História – Levinas, o Traumatismo Infinito e a Crítica da Filosofia Ocidental*. Porto Alegre, EDIPUCRS, 1999.
_____. *Existência em Decisão – Uma Introdução ao Pensamento de Franz Rosenzweig*. São Paulo, Perspectiva, 1999.
_____. *Sentido e Alteridade – Dez Ensaios Sobre o Pensamento de E. Levinas*. Porto Alegre, EDIPUCRS, 2000.

_____. "Três Teses sobre a Violência", *Civitas – Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da PUCRS*, n. 2, dez. 2001.

SOUZA, Ricardo Timm de & OLIVEIRA, Nythamar Fernandes de (orgs.). *Fenomenologia Hoje – Existência, Ser e Sentido no Alvorecer do Século XXI*. Porto Alegre, EDIPUCRS, 2001.

SUBIRATS, Eduardo. *Da Vanguarda ao Pós-Moderno*. São Paulo, Nobel, 1991.

SUNG, Jung Mo. *Desejo, Mercado e Religião*. Petrópolis, Vozes, 1997.

TEIXEIRA COELHO, José. *Moderno Pós-Moderno*. São Paulo, Iluminuras, s/d.

TOURAINE, Alain. *Crítica da Modernidade*. Petrópolis, Vozes, 1994.

VATTIMO, Gianni. *A Sociedade Transparente*. Lisboa, Edições 70, s/d.

_____ *et alii*. *En Torno a la Post-Modernidad*. Anthropos, Santa Fé de Bogotá, 1994.

VATTIMO, Gianni & ROVATTI, Pier Aldo. *El Pensamiento Débil*. Madrid, Cátedra, 1995.

VVAA. *Utopia y Postmodernidad*. Salamanca, Ediciones de la Universidad Pontificia, 1986.

_____. *Pós-Modernidade*. Campinas, Editora da Unicamp, 1993.

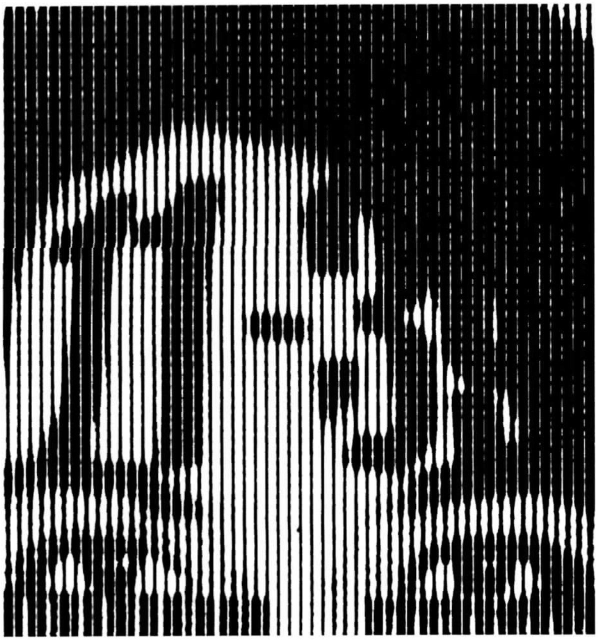
VIRILLIO, Paul. *Velocidade e Política*. São Paulo, Estação Liberdade, 1996.

_____. *A Arte do Motor*. São Paulo, Estação Liberdade, 1996.

ZAJDSZNAJDER, Luciano. *Travessia do Pós-Moderno – Nos Tempos do Vale-Tudo*. Rio de Janeiro, Gryphus, 1992.

4. O OLHAR QUE OUVE: A PSICANÁLISE NA PÓS-MODERNIDADE

Maria Inês França



Para Lucas

A psicanálise inicia o terceiro milênio comemorando os seus cem anos, marcados pelo ato inaugural freudiano da publicação da *Interpretação dos Sonhos* e com a sua contribuição, ao longo desse tempo, sobre uma prática-teoria que aponta para o descentramento radical do sujeito e para a crítica a qualquer forma de conhecimento limitado à dimensão da consciência.

Esse descentramento, baseado nos destinos das pulsões e na concepção da estrutura de um inconsciente alteritário, opõe-se ao centramento radical do Eu determinado pelo pragmatismo, cujo valor dominante é o da eficácia da ação sobre o real, "o valor da efetividade da ação"[1], que vem dar à economia capitalista, em escala global, o controle sobre a política e a produção cultural na contemporaneidade.

1. H. Vital Brazil, *A Razão Crítica entre o Enunciado e a Enunciação*, inédito.

O saber psicanalítico, desde seu fundamento, apresenta o sujeito como sendo estruturalmente dividido, e a sua verdade, descentrada do espaço da consciência. Para a psicanálise, a ação humana comporta um sentido desconhecido, e os seus conflitos derivam de uma percepção intensa da fragilidade da condição humana e expressam a luta dos sujeitos em busca do exercício da singularidade. É assim que a psicanálise, como um saber na cultura, é, antes de tudo, uma prática discursiva questionada pela tensão entre os elementos fragmentados e dispersos e os elementos ordenados no espaço da representação, ou seja, uma prática teorizada, constituída a partir da dialética entre terminável e interminável na dimensão do psiquismo.

Justamente pelo fato de o saber psicanalítico operar com as qualidades do psiquismo e as suas articulações com os objetos concebidos como causa do desejo inconsciente, é que ele traz para o cerne de suas interrogações a questão do sujeito desejante na sua relação com o real, pretendendo assim a produção de efeitos de trans-forma-ação de uma pulsionalidade fragmentada e dispersa numa linguagem ordenada e inscrita no tempo e na história.

A partir do início do século XX, os efeitos na cultura, por meio da inclusão do saber inconsciente, tornam-se absolutamente revolucionários e causam uma reflexão fecunda sobre a problemática da subjetividade e do desejo, na medida em que essa reflexão apresenta as impressões/expressões do dizer inconsciente, daquilo que é indizível no plano da consciência e que indica o contexto da linguagem para além da ordem da representação, enfatizando o discurso fragmentado e descontínuo e não excluindo a tragicidade da condição humana.

É uma abordagem que se debruça sobre o sofrimento dos sujeitos, cujos sintomas representam a sujeição a um mundo indiferente aos seus projetos singulares e que se cala sobre toda e qualquer experiência que articule sexualidade, morte e desamparo. Portanto, o movimento psicanalítico inscreve-se na modernidade com sua marca disruptora de um saber da diferença e de uma investigação sobre a verdade parcial do desejo.

Assim é que o paradigma iluminista – o poder advindo da iluminação da ciência, cujo fim é criar um mundo melhor – teve o seu peso na obra freudiana até o ponto de a problemática da pulsão da morte e o mal-estar decorrente dela efetivamente se tornarem o lugar primeiro a partir do qual se vai desdobrar toda a reconstrução de sua rede conceitual.

Num primeiro tempo, é por meio da idéia de sexualidade, enquanto estranha à civilização e ao Eu, que Freud coloca as suas primeiras oposições, no sentido de direcionar seu pensamento para um acordo possível entre pulsão e civilização. Em seguida, é por intermédio da introdução da pulsão da morte e da questão da angústia da realidade do trauma – da angústia enquanto central no complexo de castração e do conflito como permanente – que ele radicalmente toma outro posicionamento: não há acordo possível entre pulsão e civilização. Nesse momento, referido à segunda teoria das pulsões, Freud abre mão de qualquer projeto de bem-estar a ser conquistado pelos sujeitos e introduz – com relação à sua descoberta de uma dimensão, no psiquismo, que opera para além do princípio do prazer – o reconhecimento, no humano, de uma dimensão outra: a evidência de um mal-estar estrutural nos sujeitos que se explicita como mal-estar na cultura.

Freud é radical quando coloca que, às pulsões resta apenas obedecer ao princípio da repetição, princípio este que, se por um lado vem fazer fracassar o ideal utópico do tratamento analítico visando o bem-estar, por outro lado é aquilo que relançará o processo do sujeito num movimento constante de busca de significações, no qual a subjetividade fomenta conjuntamente o controle de um desamparo e o permanente nascimento do símbolo.

Toda subjetividade inaugura-se com a dimensão imaginária, pois real e simbólico estão desde sempre presentes. De acordo com Lacan[2], no estádio do espelho há uma transformação produzida no sujeito quando ele as-

2. J. Lacan, "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je", em *Écrits*.

sume uma imagem, ou seja, há uma subjetivação da forma que está na origem do símbolo e que retorna como simbolização da imagem. O símbolo inscreve-se a partir de uma forma confirmada pelo olhar de outro significativo e se encontra em estreita ligação com a imagem. Assim, a imagem, aquilo que é visível, exclui uma falta constitutiva, um vazio que é invisível. Nesse ponto, Eu e sujeito, no espelho, fundam-se ao mesmo tempo. O que aí se coloca, na literatura psicanalítica, é a perda do padrão imaginário de verdade no sentido do visível, pois ocorre uma percepção, tal como Freud apresenta no sistema percepção-consciência, que imprime um contraponto em relação à ilusão narcísica de totalidade. O que quer dizer que o Eu é imagem e estrutura e se coloca como Eu fenomênico e como instância psíquica, como um precipitado de colagens identificatórias resultantes dos laços sociais. O visível no Eu fenomênico funciona para mascarar a função da falta, invisível a olho nu. Esse jogo de luz e opacidade é a dialética que introduz a discordância imaginária e o acesso ao mundo simbólico.

Com efeito, para a psicanálise, a falta é introduzida como condição fundadora da linguagem, trazendo a radicalidade da determinação do sujeito através da ordem simbólica e, portanto, a concepção do sujeito do desejo, que o discurso psicanalítico introduz na modernidade, é uma ruptura decisiva com a concepção de indivíduo, na qual o sujeito identificar-se-ia com os *campos da consciência* e do Eu. Esse descentramento remete o sujeito para o registro do inconsciente, sendo ele marcado pela alteridade e pelos impasses da regulação pulsional.

Na modernidade ocidental – um tempo estruturado das mentalidades enquanto uma idade do conhecimento –, ocorre o surgimento do sujeito, associado à errância do desejo e como função da intersubjetividade, implicado na emergência da cultura, um sujeito marcado pela dúvida, um sujeito que estabelece laços sociais de diferentes ordens de complexidade diante da perda de um referencial simbólico centrado no registro do Eu, do como dominar os campos da razão e da vontade.

Essa mudança na representação da subjetividade desdobra-se em outra leitura freudiana, que considera o tema da cultura como objeto de análise e que trata o conceito de mal-estar na civilização como estando na fundação dos impasses colocados para o sujeito do desejo, na sua inserção nos campos da ética, da política e do poder.

Desde 1930, com a publicação, em Viena, do livro *Das Unbehagen in der Kultur* (*O Mal-Estar na Cultura*), é introduzido na modernidade um desafio provocador, pois a questão do mal-estar vai confrontar-se, de forma crucial, com a concepção de felicidade, considerada como valor ético maior da existência humana, pois ela afirma, como efeito doloroso, que a perda da felicidade é o preço que pagamos, na cultura, diante de suas exigências sobre as renúncias impostas ao homem. Ou seja, diante de uma humanidade desordenada impõe-se uma ordem civilizatória, cuja estrutura social "escolhe" limitar a liberdade em nome da segurança, o que equivale dizer que, mais ordem significa mais mal-estar diante do cerceamento da liberdade do sujeito, na sua busca singular pelo prazer.

No entanto, Freud, nessa obra, aponta para os perigos diante dos imperativos da sociedade sobre os sujeitos que causam a universalização dos valores morais e a conseqüente eliminação das singularidades. O homem moderno foi submetido, em excesso, à crueldade dessas exigências e aos sacrifícios que lhe foram impostos, levando o mundo pós-moderno a expressar a face perversa dessa universalização: ao invés da liberdade, vive-se o aprisionamento e a servidão, ao invés da igualdade, surge o aumento da desigualdade, e ao invés da fraternidade, aparece o aumento da competição, da violência e da rivalidade na cultura.

Zizek[3] lembra a fórmula lacaniana sobre as psicoses, de acordo com a qual tudo que é recusado retorna no real, pois, ao pretender "tapar todos os buracos" por meio da globalização/universalização, a pós-modernidade nega esse "núcleo desumano" que funda a diferença, na

3. S. Zizek, *O Mais Sublime dos Histéricos – Hegel com Lacan*.

relação do sujeito com *Das Ding*, o outro absoluto do sujeito, o objeto perdido de forma definitiva, aquilo que revela um vínculo do erótico com o perdido.

Essa força opressora sobre os sujeitos expressa-se na crise ética atual, embora sua origem não esteja na pós-modernidade, mas nos antecedentes da modernidade, visto ela ter também privilegiado a constituição de valores universais em torno da utopia do "indivíduo livre" e de mitos totalizadores, dentre os quais o mito iluminista da ética racional e universal e o mito comunista de uma sociedade sem classes. Para a psicanálise, a ética não se refere a nenhuma utopia, pois não há um "bem" a atingir. Há, sim, uma inadequação que atravessa tanto o âmbito privado quanto o público: a satisfação buscada jamais é obtida, o corpo é inserido traumaticamente na linguagem e os afetos jamais estarão à vontade no campo das palavras. Nesse sentido, não há ideal de felicidade, de bem-estar ou de harmonia, e a psicanálise leva à descoberta do sujeito num movimento desejante constante, ao defrontar-se com o desamparo e com a castração simbólica.

O reconhecimento da castração, no fim de uma análise, não significa para o sujeito a condenação de permanecer num lugar de solidão radical, pois o que se coloca é o questionamento a respeito do sentido da ação do sujeito inserida na sua humanidade, e a qual transborda do privado para o público num permanente movimento reflexivo. A psicanálise, em relação à ética, está centrada no desejo enquanto movimento e, portanto, a questão da felicidade não é um valor universal e absoluto, mas, sim, um valor relativizado na história, um valor singular que está na dependência das possibilidades do sujeito em sustentar e mobilizar os seus desejos, de retirá-los do imaginário e do real para o simbólico, em busca da efetividade de seu prazer para a regulação daquilo que podemos, aí, chamar de "bem-estar".

Assim, considerar a singularidade e as diferenças existentes entre os sujeitos significa a sustentação da problemática da diversidade de demandas das diferentes subjetividades referidas no tempo, bem como da impossibilidade da absorção do sujeito na universalidade do social, homogeneizadora de suas diferenças, o que aponta para uma fonte permanente de conflitos intersubjetivos que têm como efeito o mal-estar na cultura.

Esse contexto coloca em cena o interminável confronto dialético entre pulsão de vida e pulsão de morte, que, segundo Freud, ordena e desordena o campo simbólico e as relações entre os sujeitos. O movimento orientado para a ordem e a reunião das singularidades em busca de uma unidade, regulado pela pulsão de vida, contrapõe-se ao movimento para a desordem e a desunião, imposto pela pulsão de morte. O espaço social depara-se com as ligações e com as rupturas dessas ligações, exigindo sempre novas forças de simbolização a serem realizadas pelos sujeitos. Esse impacto permanente, ao desarrumar, igualmente promove a dimensão criativa no social, possibilitando a reinvenção permanente do sujeito face às diversas ordens simbólicas estabelecidas.

O discurso freudiano é decisivo na cultura com relação ao deslocamento de uma razão universalista, baseada na idéia de progresso, para uma nova leitura, baseada na diferença e na singularidade. A psicanálise, desde Freud, não somente permite pensar os movimentos sociais, como também aponta que a sua prática teórica tem efeitos políticos. Com efeito, a psicanálise em extensão, diferenciada da psicanálise em intensão na clínica, confronta o psicanalista com o dever de dar conta da inscrição do discurso psicanalítico no social, por meio da valorização do imaginário na cultura, como também de resgatar a linguagem das paixões humanas.

Após cem anos passados desde a sua inauguração, o saber psicanalítico se depara com este novo momento histórico, a pós-modernidade, precisando enfrentar mudanças profundas, carregadas de implicações desconhecidas para o psiquismo humano. Desde o seu surgimento, apesar de a psicanálise ter como marca transgressiva o ser disruptor em relação ao saber estabelecido e de associar-se também ao criticismo na modernidade, ao denunciar os ideais positivistas de ordem e progresso, surgem agora, no tempo pós-moderno, novos desafios

1. Gilbert e George, *Morte Esperança Vida Medo* ("morte"), 1984, Tate Gallery.

2. Barbara Kruger, *Sem Título* ("não seremos mais vistos nem ouvidos"), 1985, Tate Gallery.

diante de questionamentos da maior relevância na contemporaneidade, referidos ao saber, à verdade, ao desejo e à subjetividade.

A ciência moderna, como condição de emancipação, organiza uma lógica interna de produção e consumo, uma nova ordem econômica, cuja expansão tenta reorganizar a sociedade limitando os seus excessos, calando as suas paixões, negando a criatividade quando não apoiada em um racionalismo. O poder controlador e regularizador dessa nova economia atinge a alma humana por meio de uma exigência cruel e tirânica de esvaziamento de seus conflitos e contradições, como males a serem extirpados. Esse aprisionamento visa excluir a indesejável desordem produzida pelo exercício de tensões e conflitos inerentes aos sujeitos na sua humanidade, exclusão que denuncia a falsa legitimidade da extraordinária eficácia na manipulação da realidade do Estado do bem-estar social. Toda vigorosa insistência em banir aquilo que há de mais legítimo na alma humana é sustentada e garantida pelo êxito tecnológico.

A pós-modernidade, pelo seu próprio termo, sugere uma referência à modernidade, sendo o traço pós-moderno baseado na sociedade pós-industrial sustentada na informação e nas trocas da imagem pelo objeto, da cópia pelo original, do simulacro passando-se por real.

A pós-modernidade está associada à queda de valores, idéias, instituições, enfim, à descrença em um *sentido para a existência*. A tecnociência invade o quotidiano tendo como valor de referência aquele do hedonismo consumista. Dessa forma, a cena filosófica pós-moderna tem, no palco, a "tecnologia triunfante" e o niilismo e, ainda, como protagonistas, indivíduos voltados para o consumo personalizado de bens e serviços, para a busca da satisfação "aqui e agora", para a paixão por si mesmo, que enfatiza o Ter sobre o Ser.

Trata-se de uma "filosofia portátil", entregue a um "narcisismo militante". Como efeito mais grave, surge a apatia e a indiferença face aos grandes problemas sociais e humanos, como se a massa pós-moderna de indivíduos quisesse congelar a História, criando seres humanos frígidos e impotentes, verdadeiros desertores da ação política e social, que simplesmente dão as costas para as grandes causas da humanidade. Nesse sentido, interessa ao homem pós-moderno um Eu sem fronteiras que reflita uma busca incessante de bem-estar.

Se nesta era pós-moderna realiza-se a desconstrução do projeto iluminista da modernidade, enfatizando a morte dos ideais e o esvaziamento de valores e de sentido para a vida, tendo a tecnologia como a sustentação do bem-estar no cotidiano da vida das pessoas, torna-se imperiosa a construção do saber em atos que venham a enfrentar os problemas de uma nova ordem social e cultural, que se impõe como cultura de consumo e que ordena gozar o tempo todo. Imerso na crença imaginária de que o mundo dos objetos vai suprir aquilo que lhe falta, o homem pós-moderno entrega-se à "normalização" do social segundo comportamentos esperados, excluindo a possibilidade inovadora da ação. De acordo com Arendt[4], isso traz como conseqüência o que se chama de conformismo inerente à sociedade, e que é possível somente porque a passividade do comportamento substituiu a ação como principal forma de relação humana.

Essa retomada da ação em vez do comportamento remete à concepção de ética para a psicanálise, referida à dimensão trágica do desejo, naquilo em que essa dimensão refere-se ao poder de dizer "não", que é, para o ser da linguagem, o poder de subtrair o humano ao trágico.

É em Antígona, na sua oposição a Creonte, que o traço de negatividade do trágico se torna exemplar, no sentido de um não à perpetuação da ausência de sentido. Antígona engaja-se numa luta até a morte contra seu tio Creonte, rei de Tebas, para dar ao irmão Polínices um enterro, recusando-se, assim, a aceitar a extinção do nome do sujeito do desejo. A morte de Antígona sela o seu destino, ao mesmo tempo em que aponta a relação da paixão com a pulsão de morte como disruptora, corte e acontecimento que instaura a linguagem. Quer dizer que há um encontro de duas formas de repetição que se

4. H. Arendt, *A Condição Humana*.

superpõem: a inexorável repetição do mesmo e a insistência operante de uma repetição diferencial a partir do mesmo. Ou seja, diante da ausência de satisfação, coloca-se a insistência como mola de toda simbolização.

Antígona retrata, no seu valor de mito, a oposição à materialização do cadáver, insistindo na simbolização de sua morte. Aí o destino trágico mantém um sentido espesso e fixo. Antígona é tomada pela morte no momento em que fixa o sentido: nomear a morte pelo preço da sua vida. É exemplar, em Antígona, a encenação da passagem da tirania, em que o poder é fixado e exercido impiedosamente, para a não-tirania, a partir daquilo que podemos chamar de laço social. A tragédia de Sófocles apresenta a heroína opondo-se à condenação de morte do desejo, mantendo a morte significada pelo poder ao dizer não à tirania de Creonte e pelo seu ato de instaurar a linguagem – o nome do irmão morto inscrito na ordem do simbólico. Essa posição intransponível de Antígona não evoca outro direito a não ser aquele que surge por meio da linguagem.

A dimensão humana do desejo – desejo de outro desejo – implica o reconhecimento da alteridade associada à destituição narcísica. Esse movimento chamado desejo, que emerge de uma estrutura trágica, é efeito da dimensão cultural e, portanto, humana do desejo, em que o homem só pode realizar-se como símbolo. Podemos inferir que, na pós-modernidade, surge a tendência a destituir o sujeito de ser desejante e de configurar-se como ser de linguagem, por intermédio de um sistema de valores baseado num culto às imagens e aos prazeres no imediatismo do comportamento social, que não questiona e que não entra em conflito com o já instituído. Procura-se a virtualidade da vida e não a palavra plena, carregada com a nossa humanidade: paixões, tensões e conflitos.

Essa espécie de desencanto da condição pós-moderna é um efeito herdado dos tempos modernos, em que os objetivos sociopolíticos e econômicos almejavam um mundo grandioso que, cada vez mais, apresentava-se como decadente e aquém da possibilidade de responder aos princípios da razão iluminista. A forma simplificada de acolher o processo social na sua complexidade trouxe, como efeito, uma latente violência que emergiu sob as mais diversas formas de autoritarismos e ditaduras, mostrando que não é possível passar um rolo compressor no fundamento da condição humana: ou seja, os atos revestidos de passionalidade, naquilo que ela tem de plural e singular e naquilo que trazem de insistência permanente em apresentar-se, no laço social, como paradoxo de "criação/destruição".

Desse modo, na pós-modernidade o traço de negação – traço que se refere à negatividade de origem – não caminha no sentido de subtrair o humano do trágico, mas, sim, na anulação do conflito criação/destruição, o que significa, na palavra freudiana, a tentativa de eliminar a tensão pulsional entre Eros e Thanatos. Thanatos, como o não-simbolizável, presentifica-se por meio dos efeitos de ruptura no campo representacional, no qual Eros, em sua função de ligar, se apresenta como condição de possibilidade de transformar ruptura em movimento erótico, criando a herança cultural, revelando o desejo inconsciente, na sua circularidade pulsional e no seu aspecto singular, articulado ao espaço público: um acontecimento significativo na intercessão entre individual e coletivo e entre estrutura e história, o qual mantém a tensão criação/destruição.

A eliminação dessa tensão ocorre pelos mais diversos caminhos nos tempos pós-modernos, porém sempre implicando um cotidiano bombardeado de fragmentos de informação, de estímulos desconexos, que têm por missão erotizar o dia-a-dia, num circuito esvaziado pelo ideal de consumo personalizado, sem tensão nem revolução.

A mudança da idéia de produção na modernidade para a de re-produção, na pós-modernidade, parece, num primeiro momento, fazer existir na contemporaneidade algo que só pode ser definido como fragmentário e como a negação de outra coisa, o que sugere uma referência à dialética no mito de Narciso e Eco, sobre aquilo que se revela, na repetição do duplo, como eco do real inatingível.

Referência fundamental no mito, a ninfa Eco é essa sombra estranha que ecoa sons fragmentados, porém familiares, ao discurso de Narciso, seu amado. O valor

de Eco é o de indicar uma "matriz de origem" na cultura pós-moderna, na qual os sons incompletos, que se repetem e escapam, denunciam a alteridade radical. Narciso, por sua vez, estranha os sons, mas não se detém diante da paixão pela própria imagem. Da mesma maneira, para o Narciso do terceiro milênio, a imagem é miragem, efeito de duplicação. O personagem mítico foi, sob esse efeito, tomado pela paixão: imaginou dirigir-se a um outro e morre com a ilusão de ter encontrado a plenitude, o seu reflexo na água se desintegra no momento em que tenta pegá-lo.

O mito de Narciso e Eco abre-se para o questionamento da problemática pós-moderna em relação ao valor da imagem e da repetição na cultura e sua relação com o inconsciente: isto é, a sideração da perplexidade face aos efeitos de estranhamento, que são produzidos nos sujeitos por meio do surgimento da angústia diante do sem-sentido dos nossos dias, que desconstrói o espaço das ilusões ao mesmo tempo em que nega a finitude, remetendo os sujeitos a uma permanente experiência de fragmentação.

A abordagem pós-moderna impõe, como dogma, uma compreensão do mundo baseada, antes de mais nada, em imagens mediadas pela influência da mídia e da publicidade, nas quais a ideologia se disfarça em verdade com uma força extraordinária. Essa busca de uma satisfação impossível evoca o mito que não escuta a estranha alteridade, representada em Eco por uma fronteira não dizível no plano da palavra, por uma linguagem balbuciada e *repetida*. A morte de Narciso liga-se a Eco, a algo para além dele, que o repete e que apresenta um lugar ambivalente entre luz e trevas. Eco é a sombra e reflete aquilo que é indissociável da imagem e que a contorna.

Sombra e imagem, duplo aspecto que revela o mortífero e o libidinal de forma indissociável. Eco representa o estranho reencontro repetido através da nossa estrutura falha. É esse ponto repetido que Freud indica como um destino próprio da subjetividade humana.

Lacan[5] enfatiza que esse não é o caso de um destino natural, como o de um retorno da necessidade. É justamente de outra coisa que Freud fala, pois a compulsão à repetição representa a insistência repetitiva que ecoa o desejo de encontrar o objeto perdido. Busca que persevera, apesar de destinada ao fracasso, mas que funda toda a orientação do sujeito na sua relação com o mundo desejante. Busca que tem destino trágico para Narciso, que não pode escutar algo para além dele que o repita, mas que indica ser a natureza do amor de Narciso indissociável da morte e da repetição, e é isso que caracteriza o herói trágico e a força do seu mito.

Eco indica a incompletude subjetiva que consagra a emergência do real, que, para Lacan, define-se como o *tópos* intangível, como ex-sistente no mundo dos signos, e que tem um estatuto de vazio – vazio este que se articulará com os vazios constitutivos do simbólico e do imaginário. É essa percepção estranha, à qual Eco faz referência, que traz a proximidade do vazio de sentido e que situa, no plano constitutivo do sujeito, uma negatividade primária.

É nesse contexto de um encontro faltoso, de uma insuficiência do simbólico e de um objeto reencontrado, que Freud nos permite retirar de sua teoria uma ética do desejo sustentada em um para além do princípio do prazer. Assim, o desamparo, articulado à angústia do real, torna-se o fenômeno que aponta para o traumático de uma experiência de total falta de recursos, um nada-ser, que é a contrapartida do sonho de completude, no qual a promessa de realização narcísica sustenta-se em um tudo-ser. Lacan[6] afirma que o desejo nasce dessa inversão de valor da falta, que ele nomeia de "poder da pura perda", inversão que, através do campo de intensidades das paixões, presentifica um registro em que a contrapartida da ação de Thanatos é um imperativo erótico, ponto central da economia do desejo que emerge do vazio de objeto. Essa potência erótica associa-se à potência do significante, permitindo a transformação da pulsão em história, em produção de efeitos na cultura.

5. J. Lacan, *Le Seminaire. Livre VII: L'éthique de la psychanalyse*.

6. J. Lacan, "Sur la signification du phallus", em *Écrits*, *op.cit.*

Na pós-modernidade, a vida ecoa sua fragmentação em imagens, dígitos e signos, por meio da invasão da tecnologia, visando a saturação dos sujeitos com informações, diversões e serviços. O ambiente pós-moderno, por meio da simulação e dos meios tecnológicos de comunicação, apresenta o mundo como um espetáculo rico em imagens, cujo fluxo acelerado causa uma perda de referências e um esvaziamento subjetivo, em que qualquer processo de escolha exige respostas rápidas e impulsivas, sem nenhuma reflexão mediada pelo simbólico, impondo comportamentos submetidos às adequações do mercado e do consumo. Em vez de representar e interpretar a vida, ocorre no panorama pós-moderno apresentá-la diretamente em seus objetos. Da mesma forma como Narciso nega a dialética da morte significada e da morte não significada – dialética sustentada pela sua condenação a amar um amor impossível e pela transformação de Eco num rochedo, inacessível, e que apenas repete os sons – o sujeito pós-moderno nega a sua desordem, a sua experiência desestruturante, parecendo querer acreditar que lhe é possível combinar o fragmentário da vida de forma a torná-la ilusoriamente inteira pela reunião, pelo consumo, de um sujeito em pedaços.

No entanto, apesar de a pós-modernidade apresentar uma sociedade em que tudo parece terminar em confusão, sem uma palavra de ordem ou um valor consistente que sustente a experiência de desamparo que assola os sujeitos, faz-se necessário buscar em que ponto tal movimento histórico pode ser fértil, em que ponto esse vale-*tudo* que traz a ameaça da morte do sujeito pode ter sons de re-invenção e de re-criação, assim como em que ponto a psicanálise tem o que dizer diante da pós-modernidade.

Com efeito, a psicanálise opõe-se a todo e qualquer projeto regularizador, homogeneizador e globalizador da cultura, não excluindo a tragicidade do destino humano nem o valor expressivo dos excessos na expressão/apresentação das paixões, e, portanto, na pós-modernidade tornando-se um saber que resiste às tentativas de extermínio dos sujeitos, tentativas essas que trabalham na direção da indiferenciação, das cópias xerox humanas e do monopensamento.

Essa esfera da psicanálise expressa uma recusa e uma resistência feroz à indiferença diante da finitude e da singularidade do sujeito. Assim, o saber psicanalítico sustentado pela clínica traz a possibilidade de se trabalhar a subjetividade com sua massa de tensões e contradições, fundamentalmente através da dimensão mágica da linguagem, pela qual os estranhamentos tornam-se brechas que impedem qualquer redução do semelhante ao semelhante.

É exatamente por intermédio dessa não redução que o analista abre sua escuta para a dimensão ética e estética do seu trabalho, pois sua prática dá-se no exercício das tensões e no sentido da constituição da singularidade dos sujeitos.

Lacan, no seu retorno a Freud, mostra que a prática do psicanalista é marcada pelo entrelaçamento do real, do simbólico e do imaginário, ou seja, corpo, palavra e imagem encontram-se e desencontram-se no sofrimento, chamado sintoma, e o qual expressa o mal-estar que um sujeito pode experimentar ao habitar o próprio corpo. Assim, o trabalho analítico volta-se para a capacidade de o sujeito movimentar o não "sentir-se em casa" no seu próprio corpo, em direção à possibilidade que este corpo encerra de ser enxertado pelo poder da palavra, visto que o ponto para além da imagem e do real do sofrimento é a palavra.

Sobre isso, lembra Didier-Weill[7] o advento que se dá como o "olhar que ouve", manifestado na cena trágica grega quando Apolo – deus da imagem – consegue ver o que ouve: a música de Dioniso. Saber ouvir o invisível é o ponto no qual a palavra e a imagem cessam de estar dissociadas, e em que o real do corpo subtrai-se ao "reino exclusivo do peso" e é levado a erguer-se, num movimento que envolve uma "outra força que não a do músculo". É essa questão do poder da palavra que o analisando é levado a recolher do poeta: a sua relação com a linguagem, com o seu poder mágico e onírico.

É nesse sentido que Freud nos incita e nos solicita a valorizar a linguagem mito-poética e sua força de ex-

7. A. Didier-Weill, *Nota Azul – Freud, Lacan e a Arte*.

pressão, questão cuja falta denuncia uma lacuna na sociedade pós-moderna, em que o mundo apresenta-se progressivamente despojado dessa dimensão da linguagem, que tanto amplia as possibilidades da vida. O que aqui se coloca é o contexto da descoberta que se abre para o lugar do não-dito, do impossível de dizer, daquilo que está encoberto pelos efeitos do enunciado. De acordo com Vital Brazil[8]:

> Este lugar estrutural, um *tópos* de onde nasce a interpretação situando o sujeito entre o sentido e a ausência de sentido, está indissociavelmente associado a uma visão de mundo angustiada e de revolta; e contém o valor de denúncia de um pensamento subversivo, revelando ao mesmo tempo esse "amor pelo inapreensível" que, segundo Baudelaire, define a modernidade e encontra, no valor da comunicação do discurso, a equivalência com a linguagem da poesia, que se amplia para além do enunciado e descobre que "o poeta é o autor do poeta, não da poesia" (Adélia Prado).

A idéia sobre a restauração da linguagem do corpo faz surgir o "instante do despertar", o momento presente do conhecer que, por meio do ato analítico e do desejo do analista, articula ética e clínica. Surge aí a indicação clara do lugar a ser ocupado pelo analista para que haja uma escuta aberta para o analisando que é justamente a posição implicada no contínuo apagamento das paixões do Eu, ou seja, de tudo que é da ordem do narcisismo e dos ideais. Essa posição, quase impossível de sustentar-se, implica a referência ética de repúdio ao ideal do bem, para não virar, como diz Lacan, a pastoral analítica, pastoral essa centrada no querer o bem do sujeito. Esse é um ponto central para a psicanálise quanto à articulação da ética e do desejo do analista, o que não quer dizer tornar o analista desumano ou não tocável na sua humanidade, mas, sim, enfatizar-se que uma análise não se associa a curar e fazer o bem, mas, sim, que ela enfatiza o elo da direção da cura com a castração; melhor dizendo: a cura associa-se à castração por ela constituir-se na representação simbólica de um corte que incide sobre um objeto imaginário.

8. H. Vital Brazil. *O Sujeito da Dúvida e a Retórica do Inconsciente.*

Desse modo, o não desejo de curar significa a exigência de que o analista faça prova de um desapego do ideal de fazer o bem, ou seja, o desejo do analista, separadamente de qualquer significação, faz obstáculo às identificações e busca obter a diferença que constitui o sujeito em sua irredutível singularidade.

Portanto, a prática analítica vai sustentar, no âmbito da ética, que o analista sabe sobre a cisão entre o objeto do desejo e o bem, que podemos desejar coisas que não são em absoluto desejáveis, o que se refere ao caráter trágico do desejo, ou se quisermos, a um postulado ético: o objeto da satisfação primária é perdido e o sujeito passa toda sua vida procurando reencontrá-lo, ato que no campo transferencial da clínica se apresenta como o objeto que escorrega por entre as palavras. Além disso, o trabalho do analista, no âmbito da estética, acontece num espaço para além da representação do objeto, no campo das intensidades de uma experiência compartilhada, que se refere à incompletude de todo discurso e a um vazio de ser.

As questões que queremos articular com a crise pós-moderna e que dizem respeito à perspectiva do saber psicanalítico no âmbito da ética e da estética tornam-se ainda mais importantes à medida que a psicanálise vem a cada dia ganhando mais espaço como um saber, que na cultura constitui modos de intervenção sobre os laços sociais, sendo cada vez mais convocada para opinar em questões ético-políticas no sentido de responder à crise de valores da atualidade.

Para que não haja uma oficialização na difusão do seu discurso, o que promoveria efeitos de recalque e de fechamento como qualquer saber oficial tem o dom de promover, torna-se necessária uma reflexão acerca de qual seria o estatuto do saber na pós-modernidade, bem como de qual seria a implicação desse saber diante da desilusão da possibilidade de abolir o mal-estar na cultura. Sem dúvida, um dos efeitos mais prejudiciais diante da complexidade dessa questão é o silêncio conivente em abordar-se o problema.

A problemática, então, inicia-se pelo fato de que, uma vez descartados os metarrelatos legitimadores do bom,

do justo e do verdadeiro, como constituir formas de legitimação da nova ordem mundial? Essa questão é considerada de urgente resposta, visto que a sociedade pós-industrial, que ao mesmo tempo é democrática e tolerante, encontra-se ainda dentro da "lógica do melhor desempenho", a qual, quando usada sem discernimento, inaugura uma nova forma de terror: o terror tecnocrata.

Nesse sentido, Lyotard vai dizer que o estatuto do saber mudou a partir dos anos de 1950/1960, passando de um processo lento e gradativo de interiorização do saber, tanto de um saber universal e multidisciplinar básico quanto de um saber disciplinar e superior – do qual os principais responsáveis por esse trabalho eram a escola e os professores –, para a condição de uma "explosiva exteriorização do saber", que vai acontecer por meio da proliferação de bibliotecas, laboratórios de pesquisa, museus, arquivos públicos, com a conseqüente informatização de todas essas instituições. Não há mais desnível no par professor/aluno quanto à quantidade de informação: há, sim, desnível no modo de como utilizar a informação e, ainda, de como articular-se a transmissão do saber.

Lyotard[9] observa que, na sociedade pós-moderna, ensinam-se não os conteúdos, mas o uso dos terminais. De acordo com ele: "Ensina-se um manejo mais refinado deste jogo de linguagem que é a pergunta: onde endereçar a questão, isto é, qual é a memória pertinente para o que se quer saber?"

Há uma perda fundamental do saber em relação a sua condição de "valor de uso", porque ele existe para ser vendido e consumido com vistas a uma nova produção. Como diz Santiago[10], o saber passa a ter o seu valor determinado por uma realidade extrínseca a ele, pois ele é a expressão do trabalho humano socialmente necessário para produzi-lo. Nesse sentido, o saber torna-se a principal fonte de produção: tanto a busca do saber – a pesquisa – quanto a transmissão do saber fundam a circulação do capital na sociedade pós-moderna. Dessa maneira, ele cria um vínculo íntimo com o poder econômico e político, tornando-se a moeda que legitima o melhor desempenho.

Dentro dessa perspectiva apresentada por Lyotard, o saber desvincula-se das ciências humanas e sociais e encaminha-se para fixar a equação saber/poder, ameaçando a subjetividade humana de tornar-se um conjunto de funções inúteis numa cultura desencarnada.

A instantaneidade das coisas na informação/saber causa a experiência, no humano, do excesso de realidade. Como diz Baudrillard[11]:

> Este excesso de realidade provoca o fim da realidade, da mesma forma que o excesso de informação põe um fim na comunicação. Não estamos mais lidando com uma problemática da falta e da alienação, onde o referente do sujeito e a dialética entre sujeito e objeto sempre se encontram, em posições filosóficas fortes e ativas.

Baudrillard[12] denuncia que o deslocamento para um mundo virtual é um ir além da alienação, rumo a um estado de privação total do Outro, de qualquer alteridade ou negatividade. Com a tendência de tudo ser imediatamente operacionalizado, nada sobreviverá como idéia ou conceito, não havendo sequer tempo suficiente para o imaginar. Como ele afirma:

> Com o código e a decodificação binários, a dimensão simbólica da linguagem está perdida; a materialidade, a multiplicidade e a mágica da linguagem foram apagadas. No limite extremo da computação e da codificação e clonagem do pensamento humano (inteligência artificial) a linguagem como um meio de troca simbólica torna-se uma função definitivamente inútil. Pela primeira vez na História, nós nos deparamos com a possibilidade de um "crime perfeito" contra a linguagem, uma "aphanisis" da função simbólica.

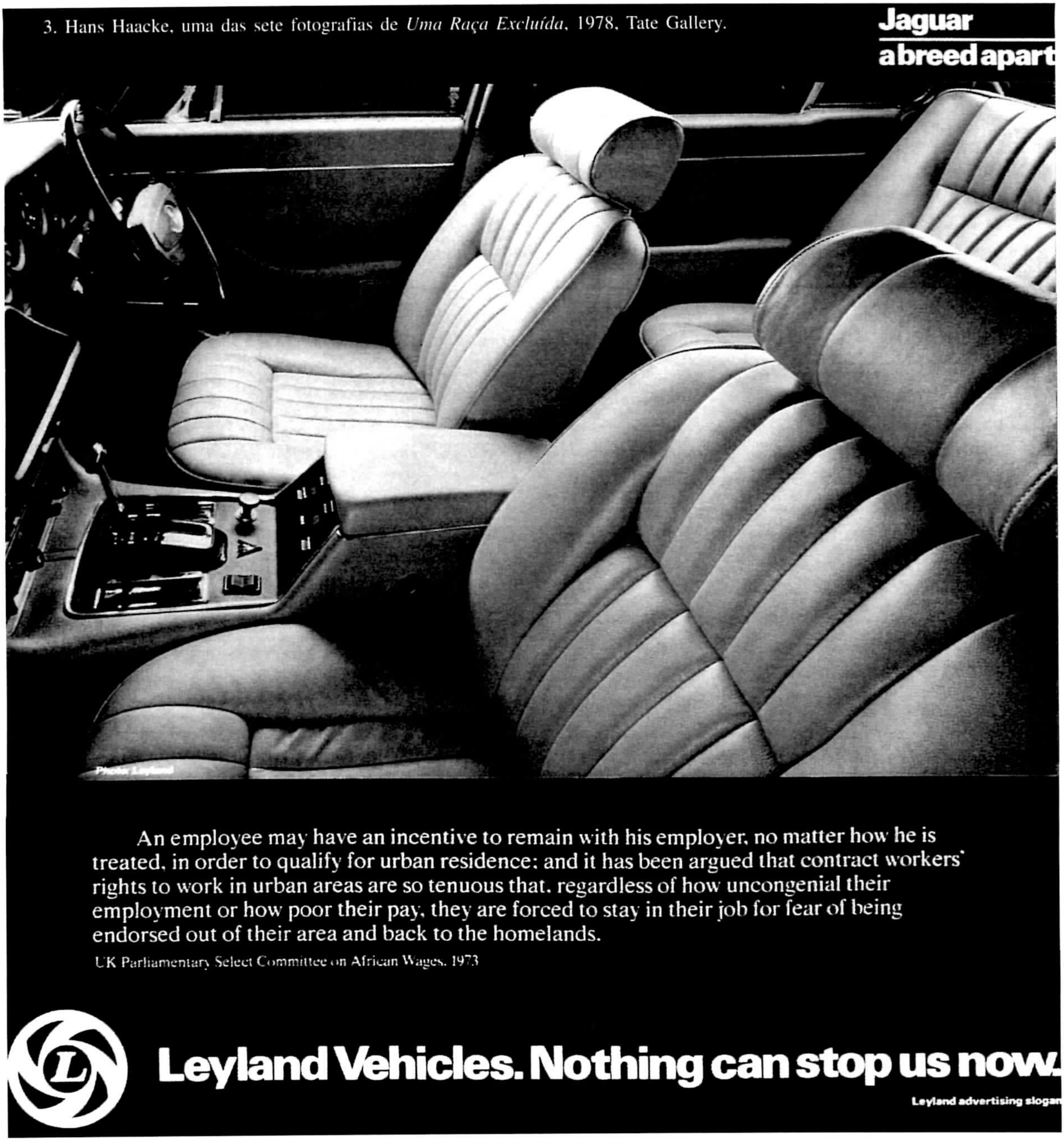
No entanto, como ele mesmo aponta o crime nunca é perfeito, já que a resistência a essa ritualização destrutiva e a tentativa de extermínio da linguagem vêm da pró-

9. J.-F. Lyotard, *A Condição Pós-Moderna*.

10. S. Santiago, "A Explosiva Exteriorização do Saber". Posfácio ao livro de J.-F. Lyotard, *op. cit.*

11. J. Baudrillard, *A Ilusão Vital*.

12. *Idem*.



3. Hans Haacke, uma das sete fotografias de *Uma Raça Excluída*, 1978, Tate Gallery.

4. James Rosenquist, *Marilyn*, 1974. Tate Gallery.

pria linguagem, pois ela é uma realidade mágica capaz de despertar o real e de arrancar as palavras de seu contexto. É essa concepção da dimensão expressiva da linguagem que vamos encontrar em Benjamin e em Freud e é a que se aproxima da concepção da poesia e da arte pela arte, como momentos de resistência da linguagem contra o caráter de banalização da linguagem, nas sociedades pós-modernas e de consumo. Essa perspectiva não poderia ser mais preciosa do que no tempo pós-moderno, no qual alardes sobre as mortes do sujeito, da história, da sexualidade e das grandes narrativas, convivem com o tempo da existência, indicando exatamente o inefável e o mistério e, portanto, mostrando que interpretar não significa conduzir alguma coisa para a claridade da razão, mas, sim, reconduzi-la ao seu lugar de origem no mistério da Linguagem.

Didier-Weill[13], a esse respeito, vai colocar a questão sobre o reconhecimento pelo sujeito, qual seja, de que ele é instituído não pelo domínio daquilo que pensa, mas pelo que diz, já que ele, a partir do momento em que se permite falar referido à dimensão da verdade, descobre que não é senhor da palavra porque ela é a sua senhora: pois a palavra criativa tem o poder de transgredir o código estabelecido e deixar aparecer um campo de significação inédito.

É assim que, ao reconhecermos o poder metafórico da palavra, aproximamo-nos da poesia, que traz à tona *o inaudito. Didier-Weill*[14] propõe a reconciliação de Dioniso e Apolo na medida em que Apolo dá ao poeta trágico a possibilidade de traduzir, através de uma forma visível, a essência íntima, anterior a qualquer forma, que é a música de Dioniso. De acordo com ele: "Nessa operação, o poeta é um tradutor que consegue que o ilimitado da mensagem musical encarne-se nos limites da imagem apolínea: a palavra do poeta é assim o significante pelo qual se podem amarrar o real da música e a imagem especular".

13. A. Didier-Weill, *op. cit.*

14. *Idem.*

Na pós-modernidade, o maior mal-estar decorre do fato de que a dissociação profunda entre o mundo técnico-econômico e o mundo da subjetividade abre um abismo entre a racionalização eficiente e a busca da liberdade subjetiva, ameaçando de maneira totalmente nova a humanização pela via da palavra. Trata-se da difusão de um saber anônimo, um saber sem sujeito, acéfalo, o qual leva os seres humanos a viverem na confusão entre a imagem e a realidade por meio de uma cultura do eterno presente, que substitui a experiência da subjetividade pelo espetáculo.

A experiência da subjetividade humana, desse modo, cala-se cada vez mais e dá lugar a uma linguagem fragmentada, oriunda de uma cultura eminentemente visual, na qual corre-se o risco de a criatividade tornar-se inócua porque assassinada pela escravização da máquina de desejos capitalistas. Tal risco amplia-se diante da possibilidade do aniquilamento do sujeito do inconsciente, que não pode, com efeito, ter a oportunidade de "existir", a não ser na medida em que permaneça inconsciente, isto é, não tomando conhecimento de todo saber exterior.

O sujeito assujeitado à palavra constituída e não à palavra constituinte e a uma sociedade do espetáculo, na qual ele é esperado como espetacular, configura-se como um Eu e não como Sujeito. Por meio da sua função de espectador e não de agente, cala-se a palavra do sujeito do inconsciente.

Assistir ao empobrecimento da palavra diante de um mundo excessivamente visualizado é constatar uma estratégia perversa, em que parece que a experiência subjetiva é despistada pela forma, como o objeto que joga com a sua própria objetividade, e quando tudo parece levar à perda hegemônica do sujeito, em cujas circunstâncias, de acordo com Baudrillard[15], "a ironia é o último signo que vem do âmago secreto do objeto, a alegoria moderna da reversibilidade de todas as coisas".

15. J. Baudrillard, *op. cit.*

Diz ele:

> Aqui, mais uma vez, não se trata da questão de uma ironia subjetiva e crítica, mas de uma ironia objetiva, ligada à radical ilusão material do mundo e seus inesperados efeitos. As coisas tornaram-se tão aceleradas, que os processos não se inscrevem mais numa temporalidade linear, numa revelação linear da História. Nada se move mais da causa para o efeito: tudo é transversalizado por invasões de significado, por eventos perversos, por reversões irônicas. Aceleração, fluxos e turbulências, autopotencializações e efeitos caóticos. E esta des-regulação do sistema é, na verdade, obra do próprio sistema.

Assim sendo, o mundo descartável pós-moderno circula em alta velocidade, sem esperança no futuro. O tempo pós-moderno começa e acaba no instante presente. O imediatismo da finitude parece tornar essa questão irreal. Resta o vazio, a confusão e a enorme dificuldade de sentir, representar e interpretar o processo de vida em seu permanente movimento dialético de construção e desconstrução. Exemplar, nesse aspecto, é o Narciso pós-moderno – figura melancólica e dessubjetivada, com valores travestidos de modismos e norteados pelo ritmo desgovernado do quotidiano. Na sua apatia e no seu desenlace social, os Narcisos adoecem.

Imersos na problemática sobre os processos de dessubjetivação do contemporâneo, remetemo-nos a Freud que, ao longo de sua obra, deixa muito clara a impossibilidade de se criar uma realidade sem conflitos.

É nesse ponto que a psicanálise coloca-se avessa a nos tornarmos presas fáceis de tudo aquilo que é posto e proposto como verdade: o que é, o que deve ser, o que somos, o que não somos. E, por isso, não podemos abrir mão da razão. Não nos referimos a uma razão monológica, cheia de certezas absolutas, mas, sim, a uma razão plurilógica, feita de confrontamentos, razão essa que possa criar argumentos contra as epidemias de obscurantismo, hoje tão ligadas e tão alienadas em relação àquilo que grita e faz apelo no sofrimento dos sujeitos.

Escutamos, atualmente, muitas pessoas absorvidas em tantas certezas, capazes de rapidamente, diante de qualquer crise teórica ou diante da prática ético-política, assumirem uma falsa alternativa ao dizer que não há razão possível na contemporaneidade. Ao estarmos condenados à ausência de razão, nós nos autorizamos a esquecer qualquer possibilidade de esforço ou de movimento na busca de significação. Ora, isso é uma condenação à morte. A morte, sim, é a ausência de razão, é ela a única a poder criar uma ausência absoluta, ausência enquanto sujeitos desejantes e sujeitos em ação.

Dessa maneira, o que se encontra em questão são as modalidades de subjetividade que construímos na pós-modernidade, diante da permanente violência no espaço social no qual se excedem as transgressões e a existência de práticas perversas na ordem social. Precisamos, como sujeitos, refletir sobre os fundamentos éticos da ordem social e política, vistos como sendo a condição da possibilidade de continuarmos a ser sujeitos do desejo no mundo contemporâneo.

O saber psicanalítico vai repensar a problemática da ética no que ela concerne à afirmação de um ato – um ato que é efeito da articulação do sujeito com seu desejo inconsciente, ato reconhecido como escolha e consentimento do sujeito. Assim, para a psicanálise, a ética representa um questionamento da ação humana, não só no âmbito privado de uma análise pessoal, mas fundamentalmente na inserção do sujeito do desejo no mundo, o que determina inclusive o sentido da própria análise.

Dentro dessa dimensão ético-política, compreende-se que todo questionamento humano expressa a busca de um saber e de uma verdade que direcione os sujeitos e seus atos. O que quer dizer adeus a qualquer ideal de felicidade ou de serenidade e trabalhar, trabalhar muito – trabalho referido a um artesanato interior, à elaboração de um saber que se torne movimento direcionado pelos ideais e pelos valores humanos, em torno do qual emerge a força para a busca de realizações.

Qualquer efeito de liberdade externa apóia-se na movimentação de sentido da subjetividade, o qual, por sua vez, apóia-se no questionamento dos equívocos e dos enganos. A força argumentativa da psicanálise mostra que o sujeito se transforma e se movimenta através da abertura, para o mundo, das idéias e dos afetos no

qual está inserido e na busca incessante de significação que construa a História. Esse é um fundamento lógico da *práxis* psicanalítica, como um trabalho que, ao instaurar uma ordem de verdade da subjetividade, mostra que essa ordem se sustenta com referência ao contexto socio-histórico ao qual o sujeito está referido.

É essa lógica do simbólico que permite aos sujeitos inventar e criar e que indica a potência de um contínuo espaço-temporal, que, de acordo com Vital Brazil[16], "indica um espaço potencial que atinge as figuras narcísicas de onipotência no conhecimento porque não é a potência do ser e sim a potência de um vir-a-ser de um sujeito que vive o seu ser 'em anseio de ser', um sujeito apenas pretendido que se realiza na interpretação como um ato criativo".

Nesse sentido, em contraposição à velocidade contemporânea e seus efeitos de amortecimento e desmobilização da reflexão crítica, coloca-se a aposta de que, diante da perda de parâmetros e de esvaziamento da subjetividade, situa-se a criação humana na sua possibilidade de ultrapassar os limites do até então pensável, assim como da produção e da atuação como efeitos da liberdade subjetiva. Isso aponta para a necessidade de se forjar uma concepção mais dinâmica da subjetividade, revendo a leitura das máquinas tecnológicas de informação e comunicação que operam no núcleo da subjetividade humana, cuja avaliação buscaria, por meio dos agenciamentos coletivos de enunciação, sair da opressão atual em direção a uma ordem estética em que, nos sonhos e nas exaltações criativas, encontramos subjetividades nascentes.

Nessa concepção, o processo de subjetivação na pós-modernidade aponta para a penetração do sujeito no indivíduo e, portanto, numa trans-forma-ação a partir da busca de realização de desejo, em que a constituição do sujeito jamais se igualaria aos padrões do individualismo, pois ele se torna produtor e não consumidor da sua experiência ético-política. Sem dúvida, esse resgaste da subjetividade e do desejo diante da contemporaneidade propõe uma longa luta face ao apelo universalista da razão e da cultura do "eterno presente" do mundo das imagens. Luta que mobiliza medos e resistências, na qual o sujeito, como dizia Gabriel Garcia Marquez "se assustou com a suspeita tardia de que é a vida, mais que a morte, a que não tem limite".

Essa perspectiva apresenta o tempo, na esfera do trágico, referido àquilo que se dá como um vazio de determinações, disperso, sem governo. No entanto, o momento contemporâneo convoca para o desvelamento infinito do Ser a partir da finitude, provoca o pensamento diante da experiência fundamental "de um começo que nunca deixa de começar em tudo que começa, só se deixa interpretar a partir de sua disposição e experiência fundamentais"[17].

Tal busca nos coloca diante da pergunta: por que pensar na morte do sujeito se, na verdade, o nosso exercício subjetivo não pode esgotar-se porque sempre referido a uma alteridade que é passagem e devir? No encontro com a psicanálise, o momento pós-moderno depara-se com a fala que abriga o silêncio, com o impensado do pensamento que possibilita o diálogo, com a incompletude e a falta constitutiva do sujeito que abre para o movimento diante da finitude e da mortalidade.

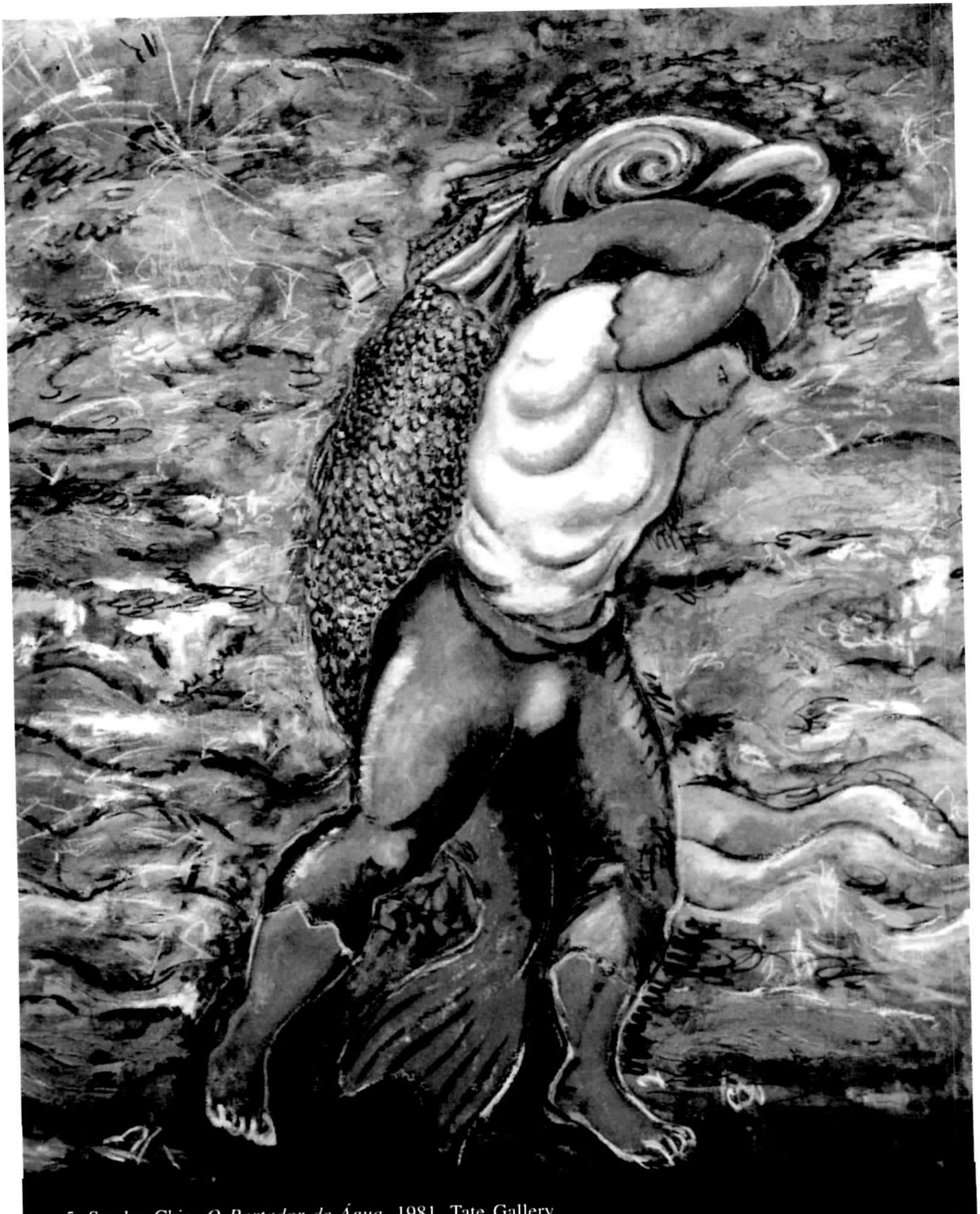
A contemporaneidade precisa jogar sementes, deixar germinar o diálogo entendido como empenho em aceitar a provocação do não-dito no outro, fazer aproximar o pensamento da poesia. Nessa aventura do dizer, poesia e pensamento conversam à luz do espaço entreaberto da alteridade.

Carneiro Leão[18] lembra que, quando todos os campos do saber ganham visibilidade, o sentido grego do Caos é significativo, pois surge como a possibilidade de se falar, pensar e agir sobre qualquer coisa e, portanto, de se aprender a pensar a própria abertura ao Caos como

16. H. Vital Brazil "A Psicanálise em Extensão e a Razão Crítica entre Duas Culturas", *Pulsional Revista de Psicanálise*.

17. M. Sá Cavalcante Schuback, *O Começo de Deus: A Filosofia do Devir no Pensamento Tardio de F. W. J. Schelling*.

18. E. Carneiro Leão. "O Sentido Grego do Caos", em Antonio Maria da Silveira e outros (orgs.). *Caos, Acaso e Determinismo*.



5. Sandro Chia. *O Portador de Água*, 1981, Tate Gallery.

possibilidade fundamental. A antecipação de qualquer ordem ou desordem, a abertura inaugural e o princípio de continuidade para toda diferenciação e/ou indiferenciação estão conjugadas no sentido grego de Caos. Nesta integração, mora tanto o silêncio das falas como o espanto da criação. É o lugar do inesperado, onde habita a estranheza por meio da qual se encaminham todas as aventuras e tentativas de ultrapassagem do já conhecido.

Portanto, o tempo articula-se ao desejo no ponto em que manifestamos estranheza, em que a repetição associa-se ao inconsciente, ao eterno retorno do outro, do estranho que ameaça destruir o tempo composto por Cronos.

E não é o tempo da repetição aquele que se abre para o tempo de criar? Tempo no qual o eterno retorno da dor da separação e da finitude faz do belo a sua testemunha?

Nesse sentido, do rosto do perdido que retorna vivo, mais erótico do que nunca porque criando desejo e enlaçando os sujeitos, colocamos como exemplar uma passagem de Freud com seu amigo Rilke narrado no artigo "Sobre a Transitoriedade"[19].

Nesse trabalho, inspirado no passeio com seu amigo Rilke, Freud escuta a melancolia do poeta que, diante do horror de viver a dor da perda, recua e se torna incapaz de usufruir do belo. Face a um penoso desalento, Rilke comenta sobre a transitoriedade daquilo que é belo e que *implica* uma perda de seu valor. Freud discute com Rilke, apontando a exigência de imortalidade, e se contrapõe ao amigo denunciando que é justamente o valor da finitude, da sensação de escassez do tempo, que aumenta o valor de fruição da vida. A evanescência e a duração de apenas uma noite de uma flor, diz Freud, nem por isso a torna menos bela, ao contrário, empresta-lhe um renovado encanto. Ou seja, o efeito perturbador e co-movente do belo associa-se à não-antecipação do luto e à não-antecipação de sentido.

Em lugar de caminhar com o preenchimento da falta, surge a possibilidade de sermos habitados pela diferença, pelo Caos, pela condição inaugural de criar no tempo do efeito-surpresa, surpreendente e percebida na efemeridade do instante.

Essa dimensão da verdade, que indica a localização do vazio, do real irredutível que se presentifica no sujeito, causando-lhe o desejo, ressalta o inominável que sustenta a liberdade estética de inventar o saber. Esse exercício rebelde e angustiante para a estrutura conflituada do sujeito carrega-o para um campo de significação e para o encontro com o vigor da palavra e com a verdade enquanto enigma. É o caminho da poesia como obra de linguagem, como ponto de articulação do ser com a forma de dizer, expressão que causa um texto singular porque num espaço de liberdade subjetiva. Essa potência de expressividade permite que o dizer do texto diga mais do que quer dizer e projeta o sujeito e o mundo num canto proveniente de uma linguagem original.

A proposta freudiana de lançar mão dos poetas a cada momento do seu texto, em que o excesso de clareza poderia trazer o risco de matar o paradoxo de suas idéias e os enigmas propostos pela psicanálise, torna-se, nesse ponto do texto sobre a subjetividade e o desejo diante da pós-modernidade, uma indicação preciosa para um encontro com a palavra do poeta Fernando Pessoa[20]:

> A Criança Nova que habita onde vivo
> Dá-me uma mão a mim
> E a outra a tudo que existe
> E assim vamos os três pelo caminho que houver,
> Saltando e cantando e rindo
> [...]
>
> A Criança Eterna acompanha-me sempre
> A direção do meu olhar é o seu dedo apontando,
> O meu ouvido atento alegremente a todos os sons
> São as cócegas que ele me faz brincando nas orelhas
> [...]

19. S. Freud, "La Transitoriedad", *Obras Completas*.

20. F. Pessoa, *Obra Poética*.

Bibliografia

ARENDT, H. *A Condição Humana*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1983.

BAUDELAIRE, C. In: *Os Caprichos de Goya*. São Paulo, Imaginário, 1995.

BAUDRILLARD, J. *A Ilusão Vital*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2001.

BAUMAN, Z. *O Mal-Estar da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro, Zahar, 1998.

BENJAMIN, W. "A Modernidade e os Modernos". *Tempo Brasileiro*. n. 41. Rio de Janeiro, 1975.

BRANDÃO, J. *Mitologia Grega*. Petrópolis, Vozes, 1987.

CARNEIRO LEÃO, E. "O Sentido Grego do Caos". In: Silveira, A. M. da. e outros (orgs.), *Caos, Acaso e Determinismo*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1995.

DETIENNE, M. *Dionísio a Céu Aberto*. Rio de Janeiro, Zahar, 1988.

DIDIER, W. *Nota Azul – Freud, Lacan e a Arte*. Rio de Janeiro, Contra Capa, 1997.

EAGLETON, T. *A Ideologia da Estética*. Rio de Janeiro, Zahar, 1993.

FRANÇA, M. I. *Psicanálise, Estética e Ética do Desejo*. São Paulo, Perspectiva, 1997.

_____. (org.). *Ética, Psicanálise e sua Transmissão*. Petrópolis, Vozes, 1996.

_____. *Desejo, Barbárie e Cidadania*. Petrópolis, Vozes, 1995.

_____. "A Inquietude e o Ato Criativo – Sobre o Expressionismo e a Psicanálise". In: Guinsburg, J. (org.). *O Expressionismo*. São Paulo, Perspectiva, 2002.

FREUD, S. "El Malestar en la Cultura". *Obras Completas*. vol. XXI. Buenos Aires, Amorrortu, 1986.

_____. "Inhibición, Síntoma y Angustia". *Obras Completas*. vols. IV e V. Buenos Aires, Amorrortu, 1986.

_____. "Introducción del Narcisismo". *Obras Completas*. vol. XIV. Buenos Aires, Amorrortu, 1986.

_____. "Lo Ominoso". *Obras Completas*. vol. XVII. Buenos Aires, Amorrortu, 1986.

FREUD, S. "La Transitoriedad". *Obras Completas*, vol. XIV. Buenos Aires, Amorrortu, 1986.

_____. "La Transitoriedad". *Obras Completas*. vol. XVI. Buenos Aires, Amorrortu, 1986.

FRIDMAN, L. C. *Vertigens Pós-Modernas – Configurações Institucionais Contemporâneas*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2000.

GIDDENS, A. *A Transformação da Intimidade*. São Paulo, Unesp, 1992.

HALL, S. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro, DP&A, 2001.

HARVEY, O. *A Condição Pós-Moderna*. São Paulo, Loyola, 1992.

LACAN, J. *Le Séminaire, Livre VII: L'éthique de la psychanalyse*. Paris, Seuil, 1986.

_____. "Le Stade du Miroir comme Formateur de la Fonction du Je". *Écrits*, Paris, Seuil, 1966 (*Escritos*, São Paulo, Perspectiva, 1978).

_____. "Sur la signification du Phallus". *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.

LYOTARD, J.- F. *A Condição Pós-Moderna*. Rio de Janeiro, José Olympio, 2000.

PESSOA, F. *Obra Poética*. Rio de Janeiro, José Aguilar, 1969.

RINALDI, D. *A Ética da Diferença – Um Debate entre a Psicanálise e a Antropologia*. Rio de Janeiro, Zahar /Uerj, 1996.

SANTIAGO, S. "Posfácio". In: LYOTARD, J.- F. *A Condição Pós-Moderna*. Rio de Janeiro, José Olympio, 2000.

SANTOS, J. F. *O que é Pós-Moderno*? São Paulo, Brasiliense, 1995.

SCHUBACK, M. S. C. *O Começo de Deus: a Filosofia do Devir no Pensamento Tardio de F. W. J. Schelling*. Petrópolis, Vozes, 1998.

VILLAÇA, N. *Em Pauta: Corpo, Globalização e Novas Tecnologias*. Rio de Janeiro, Mauad, 1999.

VITAL BRAZIL, H. *O Sujeito da Dúvida e a Retórica do Inconsciente*. Rio de Janeiro, Imago, 1998.

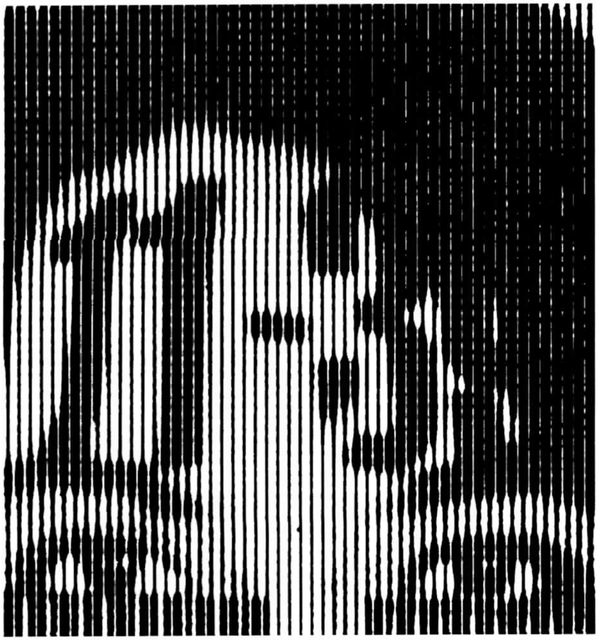
_____. *A Razão Crítica entre o Enunciado e a Enunciação*, inédito.

_____. "A Psicanálise em Extensão e a Razão Crítica entre Duas Culturas". *Pulsional Revista de Psicanálise*. ano XV, n. 155, São Paulo, 2002.

ZIZEK, S. *O Mais Sublime dos Histéricos – Hegel com Lacan*. Rio de Janeiro, Zahar, 1991.

5. A APROPRIAÇÃO DA TRADIÇÃO MODERNA

Ricardo Nascimento Fabbrini



I

Depois que a vanguarda virou *establishment*, pois institucionalizada pelos grandes museus e pelas mega-retrospectivas promovidas pelas bienais internacionais, podemos, em função do passado apropriado, ordenar o campo em dispersão da arte contemporânea. Esse campo pode ser definido pela preocupação comum com o tempo e pela nova significação que o passado, pré-vanguardista e vanguardista, tem assumido para os artistas atuais.

Frente à produção presente, descentralizada, pulverizada, de ativação das diferenças (uma forma de reação ao viés universalista e uniformizador das vanguardas), destacamos, neste ensaio, alguns artistas contemporâneos, situando-os em relação à *tradição moderna* ou *vanguardista*. O objetivo, contudo, não é a coleta de dados, a estocagem de informações eventualmente utilizáveis, funções cumpridas pela crítica diária e pelas histórias descritivas da arte, mas, sim, a interpretação, a partir da análise de obras concretas, de certa produção artística, após o esbo-

roamento das vanguardas, adotando-se como seu termo final os meados dos anos de 1970 (e se quisermos fixar por convenção seus último gritos, o minimalismo e o hiper-realismo), embora o seu calor revolucionário (de sua fase heróica dos anos de 1910 e 1920) viesse se enfraquecendo há décadas. Desde os anos de 1930, as vanguardas foram perdendo a sua função prospectiva, o seu poder de antecipar a nova realidade na forma artística e no gesto estético, segundo o imaginário vanguardista de uma sociedade baseada no capital e na máquina, na fé dos futuristas, na comuna e na máquina, na convicção dos construtivistas, na crítica do capital, no enguiçamento da máquina, no sortilégio anarco-dadaísta. São diferentes desenhos de utopia que revelam, contudo, a mesma confiança dos artistas de vanguarda do início do século no poder da arte de transformar a realidade, de contribuir para a mudança da consciência e do impulso dos homens e mulheres, que poderiam mudar o mundo.

Apesar da crise dessa crença, as vanguardas não se viram, de imediato, neutralizadas, pois mesmo dissociadas das idéias de revolução e utopia, elas continuaram a revolucionar os códigos artísticos. É nesse sentido que a arte moderna, tanto no período das vanguardas heróicas, orientadas por essa crença, quanto no das tardias, dela desvinculadas, cumpriu um trabalho de desligamentos sucessivos da tradição, os quais, oportunamente ligados pela crítica, no curso do tempo, constituíram, como diz Octavio Paz, uma "tradição da ruptura": um capítulo da tradição artística[1].

Registramos, em ensaios recentes, alguns modos de relação da arte contemporânea com a tradição, compondo *linhagens* ou *séries*[2]. As obras atuais visadas pela análise foram confrontadas, nesses textos, com aquelas já repertoriadas pelos historiadores da arte. Entretanto, essas enumerações não são exaustivas, pois não visam ao recenseamento de todos os artistas e tendências significativos surgidos nas duas últimas décadas, mas sim exemplificadoras: elas são indicações de algumas formas de apropriação da tradição (incluindo-se aqui as vanguardas artísticas) que ocuparam, nesse período, a atenção de críticos e historiadores europeus e americanos e as quais vêm, gradativamente, despertando o interesse, até mesmo a reflexão, por parte dos teóricos da estética.

Fiel a esse procedimento, examinaremos, aqui, tão-somente um dos modos de relação da arte atual com referido passado vanguardista, compondo uma linhagem de extração duchampiana: a série *dadá-conceitual*. O objetivo das séries, aqui exemplificado, não é modelar o campo das artes contemporâneas, mas postular as identidades inexpressas que o atravessam, desvendando a lógica de seus impulsos. Desde que se constatou, no fim dos anos de 1970, a natureza vacilante e provisória, ou mesmo insuficiente, de uma classificação puramente estilística, tornou-se necessária a adoção de novos critérios para ordenar a produção artística. Isso porque verificou-se que a pluralidade dos *approachs* dos artistas atuais borra as margens estilísticas, operacionais apenas no sentido de interpretar o período das vanguardas. O próprio embaralhamento dos estilos vanguardistas, que se tornou recorrente, incentiva a recusa de uma classificação. Além do que as mudanças contínuas verificáveis na trajetória de cada artista dificultam a sua vinculação a um modo invariante e particular de produção. Muitos alinham-se, na trajetória de seu percurso pessoal, a várias linhagens, desinteressando-se das categorias positivas da história da arte.

Assim, temos substituído as taxionomias produzidas pelo *estilo*, ou pelo *movimento artístico*, pelo arranjo em *séries temporais* que não se excluem nem podem ser dispostas (diferentemente das vanguardas) numa ordem seqüencial. Não se trata mais de encadear as obras numa mesma narrativa (a dos movimentos artísticos: definidos pela busca incessante do *choc*, da ruptura e da experimentação formal). O novo foi arquivado, segundo as interpretações atuais do período *modernista*, como um fetiche conceitual, historicamente motivado, inseparável do conceito geral de progresso.

1. Cf. O. Paz, *Os Filhos do Barro*, 1980, p. 17.
2. Cf. "A Desconstrução da Geometria", *Revista USP*; e "Matéria e Memória na Arte do Presente", em *Praga: Estudos Marxistas*.

Finda a etapa vanguardista, os artistas e, por conseguinte, a crítica de arte, inclusive brasileira, constataram que "a arte não evolui ou retrocede, muda"; que não há "evolução estética", mas "desdobramento de linguagens"[3]. E que, portanto, o suposto declínio da arte é antes o resultado da crise das vanguardas. "Não é o fim da arte", afirma Octavio Paz: "É o fim da *idéia* da arte moderna" (ou seja, "o fim da estética fundada no culto à mudança e à ruptura"), ou do "grande *relato*" das vanguardas (na expressão de Jean-François Lyotard)[4]. Para eles, o caminho unívoco da História (a "lógica do desenvolvimento retilíneo e coerente das vanguardas") teria sido seguido por histórias plurais, o que indicamos com as séries[5] – séries que podem ser umas simultâneas das outras e até mesmo entrecruzadas e que enredam o artista pós-vanguardista, embaralhador dos estilos postulados pelos historiadores da arte. Com essas séries evidenciam-se signos da arte atual: geométrico, ornamental, matérico, regional, ou, como veremos aqui, *dadá-conceitual*. Cada um desses signos não deve ser tomado como uma *imagem* pinçada de uma obra do passado, o que implicaria a citação, como mostraremos, mas, sim, como o modo por meio do qual os artistas se apropriam e, com freqüência, combinam estilos da tradição, vanguardista ou não. Não selecionamos, neste ensaio, apenas as obras do presente, no qual obras específicas do passado (como as de Marcel Duchamp) se apresentam, mas, sobretudo, aquelas que, permitindo-nos entrever estilos entreverados da tradição (como a combinação do conceitualismo com o construtivismo russo, com a *pop art* ou com a videoarte), indiciem de que modo os artistas atuais lidam com o legado das vanguardas. Tal legado não se apresenta somente como mescla estilística, mas também como produção de diferenças no interior de um código ou *modus operandi* da tradição.

3. Cf. F. Gullar, *Argumentação contra a Morte da Arte*, pp. 133-134.

4. Cf. O. Paz, *op. cit.*, p. 31; cf. também J.-F. Lyotard, *O Pós-Moderno*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1986, p. 69.

5. Cf. O. Paz, *A Outra Voz*, p. 53.

O recurso à série visa a apreender as lógicas plurais, freqüentemente inclusivas, da arte pós-vanguardista, que pode ser pensada em função das operações efetuadas sobre os conjuntos dos termos culturais escolhidos. Seriando, não tomaremos a arte do presente por uma pura heterogeneidade, por uma diferença aleatória cuja efetividade seria impossível aferir. Partimos, ao contrário, do princípio de que é preciso aguçar a sensibilidade para as diferenças e reforçar a capacidade de suportar a pletora das particularidades, a fim de que, ordenando-as em séries, configure-se uma paisagem em grande parte ainda desconhecida. Essas séries, pela condensação de indícios comuns ou de efetuações artísticas análogas, compõem um quadro de sintomas da arte posterior às vanguardas.

A enumeração das séries referentes tanto ao *objeto material* (a pintura e a escultura), quanto ao campo mais vasto dos *objetos estéticos* (o *objet trouvé*, o *ready-made*, a *assemblage*, a *performance*, o *happening*, a instalação etc.), analisados neste texto – os dois modos de existência da arte, segundo Gérard Genette –, não pretende fundar uma classificação, mas apenas mostrar que nem a práxis artística pós-vanguardista é arbitrária nem a reflexão teórica é impotente para ordená-la ou mesmo explicá-la[6]. Procurando evitar a totalização realista (as generalizações teóricas) e a fissão proliferante do nominalismo (a valorização da produção resistente à teoria), optamos pela seriação de algumas obras em função de suas homologias artísticas (que possibilitam a monta-

6. Para Gérard Genette, o período das vanguardas artísticas foi marcado pela transição da "arte autográfica" (do objeto material) à "arte alográfica" (ao objeto estético) (cf. *L'oeuvre de l'art: Immanence et transcendance*, p. 12). Se a prática da pintura, no fim dos anos de 1970, reverteu momentaneamente esse movimento engendrado pelas vanguardas, no fim da década seguinte, renovou-se o interesse pela desmaterialização dos suportes tradicionais. E na década de 1990 conviveram sem disputa ou primazia esses "dois modos de existência da arte em nosso século" (*Idem*, p. 39). Verificamos, contudo, na segunda metade dessa década, um predomínio, ao menos numérico, de instalações, modalidade de arte alográfica, legado de vanguardas heróicas do início do século, como o construtivismo russo, o *merzbau*, de Kurt Schwitters ou o neoplasticismo mondrianiano, com seu ideal da *obra de arte total*.

gem de afinidades). Em outros termos, é possível interpretar a arte atual não pela marcação de um estilo, ou pela extensão do espírito de ruptura das vanguardas, mas pela apreensão das nuanças de invocação do passado ou das sugestões de continuidade artística, por meio de apropriações que mesclam signos ou neles efetuam diferenças.

Nosso objetivo, portanto, é detectar algumas efetuações, no diagnóstico de Andreas Huyssen, "dessa verdadeira explosão do discurso da memória" (um "grande sintoma cultural das sociedades ocidentais") que presenciamos há quinze ou vinte anos[7]. Portanto, expor aqui, em suma, no exame da série *dadá-conceitual*, como vêm operando, nas artes plásticas, o olhar retrospectivo e o ato de lembrar, ou seja, examinar as implicações no campo da figuração dessa tentativa (e para alguns da impossibilidade) de articular o passado em memória.

II

Os temas da antiarte e do fim da arte, de extração dadaísta e conceitualista, foram apropriados pelos artistas pós-vanguardistas. O questionamento da relação entre o suporte material da obra e o espaço real do mundo, apesar da passagem do tempo e do pronto rearranjo do circuito de arte, continuou a atrair os artistas. Após o retorno à pintura no fim dos anos de 1970, tivemos na segunda metade da década seguinte uma recidiva do *gesto* e do *objeto*. Os americanos Robert Gober, Barbara Kruger, os ingleses Jenny Holzer e Bill Woodrow, o inglês Julian Opie, os alemães Hans Haacke e Reinhard Mucha, o austríaco Franz West, a brasileira Regina Silveira ou a japonesa Shigeko Kubota retomaram o pensamento de Marcel Duchamp e de sua filiação dileta, os conceitualismos dos anos de 1960 e 1970 : Joseph Kosuth, Joseph Beuys, John Borofsky e Yves Klein.

O que prevalece nessa apropriação pós-vanguardista do dadaísmo histórico e de sua ressurgência *pop* americana é a blague: uma paródia *après tout* do *choc* causado pela antiarte no início do século. Dentre as obras atuais, localizamos uma *boutade* ou provocantes *performances*, o gracejo fútil ou um neodadaísmo conseqüente. O artista atual encena, para interpretar, aquilo que uma vez, no contexto das vanguardas, apresentou-se como ruptura. São encenações que, reiteradas, transformam a ruptura em procedimento, antiarte em arte, dadaísmo como gesto estético em estilo vanguardista; aquilo que intentava, enfim, ser linha-de-corte, converteu-se em linguagem: uma série de gestos únicos.

Foram inúmeras as apropriações, nos últimos vinte anos, dos *ready-made* de Duchamp[8]. Sabe-se que Duchamp promovia objetos triviais livremente escolhidos a obras de arte, introduzindo-os em museus e galerias, sendo que, em 1917, expondo na Central Gallery de Nova Iorque, um vaso de louça de banheiro público masculino, sob a assinatura R. Mutt, questionou o próprio estatuto da obra de arte: "Num *ready-made*, como diz Genette, a obra não é o objeto exposto, mas o fato de se o expor"[9]. Atualmente, entretanto, os objetos escolhidos por Duchamp que, originalmente, não provocavam nenhum prazer estético (*Roda de Bicicleta*, *Secador de Garrafas*, *Porta-Chapéus* etc.), são fruídos como autênticas obras de arte, pinturas ou esculturas. Seus *ready-made*, que foram marcos da arte vanguardista, signos de interrogação ou de negação das obras da tradição, tornaram-se, em virtude de sua exposição contínua e da sobreposição de comentários da crítica, novos exemplares da "arte retiniana", no termo difundido pelo próprio Duchamp[10]. Mesmo admitindo-se que toda obra, em proporções variáveis, seja apreensível pelos sentidos e pela reflexão, é preciso observar que o *ready-made* de Duchamp foi originalmente concebido como *obra conceitual* e con-

7. Cf. A. Huyssen, *Memórias do Modernismo*, pp. 13-14.

8. Cf. R. Ribemboim (org.), *Por que Duchamp? Leituras Duchampianas por Artistas e Críticos Brasileiros*.

9. Cf. G. Genette, *op. cit.*, p. 155.

10. Cf. M. Duchamp, em P. Cabanne, *Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido*, p. 133.

verteu-se, por diversas razões, em fonte de prazer sensível, desviando-se assim de sua destinação originária. A transformação do objeto prosaico em obra de arte, do "conceitual" em "visual", malogrou, nesse sentido, o ato de profanação de Duchamp: "O que era um gesto filosófico" (a crítica dos suportes tradicionais e do *circuito* artístico), nas palavras de Paz, "transformou-se em operação artística" (no endosso desses suportes e *circuito*)[11].

Passados setenta anos, Robert Gober retomou o *ready-made* de 1917 em *Três Urinóis*, que pode ser interpretado como uma saudação ao ato fundador de Duchamp, sem possuir, contudo, o seu caráter provocante, pois não produz o mesmo efeito de *choc* (Figs. 1 e 2). A exposição de um objeto vulgar ou *kitsch*, tornada uma prática rotineira entre os artistas conceituais, não visa mais *épater le bourgeois*. A reproposição do mesmo ato acarreta a degradação imediata do estranhamento, sua recaída no gosto e o deslocamento de seu sentido originário. Ele não causa a mesma polêmica no público, nem produz a desestabilização das categorias da crítica, mas continua a estimular a reflexão sobre o estatuto ou as possibilidades da arte contemporânea.

O *reduchamp*, de Gober, revela o papel que, ao longo do tempo, a história da arte (e não apenas os museus) exerceu no processo de promoção ontológica dos objetos[12]. Propõe à reflexão o exame dos motivos que levaram o *ready-made* de Duchamp a despertar, como um efeito de segundo grau, a contemplação sensível do observador. Desconstrói, sem recorrer à palavra, o "sistema *semiótico* de segundo grau", na conhecida terminologia de Barthes: é uma operação na qual o signo de um primeiro sistema (da arte de vanguarda) torna-se um signo de um segundo sistema (da arte pós-vanguardista)[13]. Uma translação que evidencia o processo transcorrido de mitificação da arte de vanguarda, ou seja, de transformação de uma intenção histórica determinada (o *choc* tencionado pelo *ready-made*) numa razão objetiva ou qualidade natural (no *choc* estetizado, ou na transgressão como *déjà vu*, de Gober).

Esse signo recontextualizado, contudo, não é um "mero significante", como dizia Barthes, na medida em que "significa", ou seja, mostra que o próprio *ready-made*, de Duchamp, converteu-se num *ready-made* cultural (num objeto pré-fabricado pelas vanguardas ou num signo dado pela história da arte moderna que é apropriado pelo artista atual). Não podemos assim falar que há em Gober um simples jogo de significante que se quer "aistórico", na linguagem de Jameson, ou de um "signo amnésico" *par excellence*, como quer Huyssen, ou ainda uma "volta à história anistórica", na expressão de Foster[14]. Sua apropriação, ao contrário, tem por finalidade evidenciar a ação do tempo, ou seja, examinar em que medida a tradição moderna delineou as condições de possibilidade da produção artística atual. Sem nostalgia, conceitua visualmente (ao modo dadá e conceitual) o processo de fetichização dos signos *subversivos* de vanguarda.

Gober mostra que os objetos arbitrários de Duchamp adquiriram uma função estética, de tal modo que um mictório a um la Duchamp qualquer, que permaneceu um objeto utilitário (por não ter sido tocado pelo artista) pode ser fruído, com o fim das vanguardas, pelo menos por um público informado, como uma obra de arte subtraída de seu lugar autêntico: o museu. Isso porque a observação carregada de experiência artística sobrepôs o sentido artístico do *ready-made* à funcionalidade do utensílio agora meramente residual.

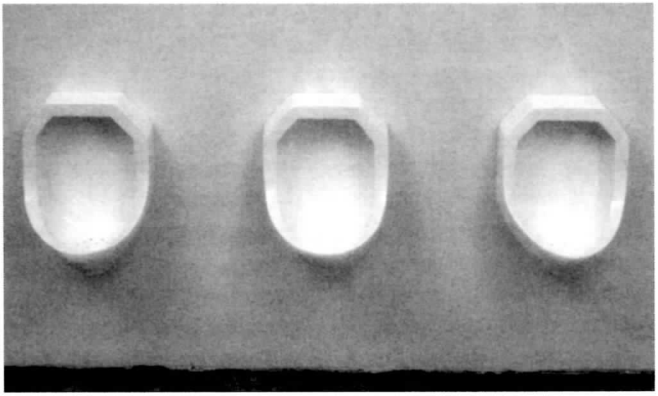
11. Cf. O. Paz, *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*, pp. 27 e 33.

12. O termo *reduchamp* foi cunhado por Augusto de Campos e Julio Plaza; cf. *Reduchamp*.

13. Cf. R. Barthes, *Mitologias*, pp. 154 e 169.

14. Essas expressões, retiradas de diferentes contextos argumentativos, foram empregadas para caracterizar genericamente a produção cultural pós-moderna, embora cada autor excetue dentre as obras atuais aquelas que, a seu juízo, "voltam para o passado [...] a fim de pensar as condições do presente" (cf. F. Jameson, *Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*, pp. 30 e 292), efetuam "leituras de resistência cultural" (cf. H. Foster, *Recodificação: Arte, Espetáculo, Política Cultural*, p. 207) ou preservam sua "dimensão anamnésica" (cf. A. Huyssen, *op. cit.*, p. 147).

1. Marcel Duchamp, *Fonte*, 1917. Urinol de porcelana, 23,5 x 18 x 62,5 cm, réplica de 1964, Milão, coleção Arturo Schwarz. Em Janis Mink, *Marcel Duchamp: A Arte como Contra-Arte*, Köln, Tashen, 1996.



2. Robert Gober, *Três Urinóis*, 1988. Madeira, rede, gesso, laca de esmalte, 55,2 x 186,1 x 38 cm, Nova Iorque, Paula Cooper Gallery. Em Klaus Hönef, *Arte Contemporânea*, Köln, Tashen, 1992.

3. Hans Haacke, *O Êxtase de Baudrillard*, 1988. Urinol dourado, mesa de passar roupa, balde para incêndio, bomba de reciclagem, cano de borracha e água. Em Hans Haacke & Pierre Bourdieu, *Livre-Troca: Diálogos entre Ciência e Arte*, Rio de Janeiro, Bertrand do Brasil, 1995.

A seriação dos *Três Urinóis* instaura também uma analogia entre a reprodução mecânica dos objetos industriais e as constantes reproposições dos *ready-made* históricos. Mostra que as obras, tal como as mercadorias, se repetidas exaustivamente, causam indiferença no público. Assim como Andy Warhol desdobrou a sopa *Campbell* e as caixas *Brillo*, Gober estandardizou Duchamp – uma seriação que é, como vimos, o objeto de reflexão da proposição de Gober que, atento ao contexto pós-vanguardista, estica o fio do conceitualismo.

O alemão Hans Haacke também regressou à *Fonte*, de Duchamp, em *O Êxtase de Baudrichard*, de 1988. Um urinol dourado sobre uma mesa de passar roupa é ligado a um barril d´água (com o alerta "Fogo !") através de uma bomba de sucção (Fig. 3). Engomando o *ready-made* histórico com o dourado das relíquias e ligando-o a um sistema de condutores, Haacke examina as condições do meio artístico na atualidade: "O poder crescente que o *circuito* de arte tem assumido na produção de bens simbólicos"[15].

Tomada isoladamente, a *Fonte*, banhada de brilho, cava ao redor do *ready-made* inaugural de Duchamp um vácuo histórico (um grau zero do contexto). Converte-se num simulacro (num fetiche cultural da modernidade artística); numa imagem despossuída de segredo ou de crítica: numa *fantasmagoria* (pois desencarnada de *dadá*) das vanguardas heróicas de vezo antiartístico.

Mas Haacke integra *A Fonte* a outros objetos. Mostra que a *proposição* de Duchamp, que foi abafada pela água dos bombeiros (pela circulação dos fluxos mercadológicos), perdendo no curso do tempo sua substância e origem, pode contudo, se novamente irrigada, revelar a lógica cada vez mais complexa do processo de legitimação da arte. Ele quer reativar a função reflexiva do *ready-made*, ou seja, sua aptidão de enfocar o entorno da obra.

Seu objetivo é devolver à proposição conceitual a sua *base material*, ou seja, substituir o "vazio social" que "nada revela sobre o contexto de seu nascimento" pelos "mecanismos que regem o mundo da cultura" (e exprimem a "sociedade global") de seu tempo: o "significado ideológico", enfim, das "ações simbólicas" do "mecenato privado e estatal" (em muito modificado desde os anos de 1910)[16]. Recorrendo também a outras obras suas, veremos que o seu alvo é antes o patronato empresarial (o colecionismo que privilegia o formato convencional da arte, particularmente a pintura), que levou os museus ou as organizações públicas a serem afrontados pelos dadaístas históricos (e que hoje os acolhem em retrospectivas). Em outros termos, seu fim é pensar a relação atual entre o investimento cultural e a lógica da rentabilidade e do lucro. Ou ainda, de forma mais ampla, refletir, com a alegoria da água, do fogo, dos fluxos e do ouro, sobre o *mundo da arte* do presente (um circuito mais complexo que o do período vanguardista), que reúne a iniciativa privada patrocinadora da mostra, a política cultural que incentiva por meio de medidas fiscais esse investimento, o *expert* que a autentica, a seguradora que a garante, o crítico que a interpreta, além de *groupies*, *snobs*, *camps* etc.

As proposições de Haacke avaliam, de modo cifrado, o papel adquirido pelo circuito e, em particular, pelo museu desde o fim das vanguardas – um museu que não é mais "o local conservador elitista" ou "o bastião da tradição da alta cultura", tão combatido pelas vanguardas, mas um evento: uma "*mise-en-scène* espetacular" de "exuberância operística", que reflete a "cultura pós-moderna", como quer Huyssen[17]. Por sua vez, o espectador (ou visitante-consumidor), público-alvo do capital privado que se capitaliza patrocinando grandes exposições, "parece estar em busca de experiências enfáticas, iluminações instantâneas, megaeventos e espetáculos de

15. Cf. H. Haacke & P. Bourdieu, *Livre-Troca: Diálogos entre Ciência e Arte*, p.15.

16. *Idem*, p. 70.

17. Cf. A. Huyssen, *op. cit.*, pp. 223; cf. também, sobre a nova "cultura dos museus [...] a mais extraordinária expressão do gênero pós-moderno", O. B. F. Arantes, "Os Novos Museus", em *O Lugar da Arquitetura depois dos Modernos*, pp. 233-244.

grande sucesso, ao invés da apropriação meticulosa do conhecimento cultural"[18].

Passamos de uma retórica antimuseológica, baseada na total rejeição à tradição e na celebração de um futuro totalmente diferente (lembremos a matriz dadaísta), para uma abordagem ambivalente do papel do museu na atualidade. Diversos artistas, dentre eles Haacke e Gober (além de setores da crítica, representada aqui por Huyssen), vinculam o museu à lógica do consumo (e, portanto, à função de "des-historicização" e "des-contextualização" do objeto artístico), embora também ressaltem sua importância na preservação da "atividade da memória"[19]. Eles pensam esse fenômeno da musealização, mais intenso nos anos de 1980 do que nos anos de 1990, sem ignorar a transformação, nos termos de Huyssen, "do *status* da memória e da percepção temporal na cultura consumista" dessas décadas[20]. São artistas, conceituais, e críticos que problematizam a relação entre o fetichismo pós-vanguardista do museu (ou a *mise-en-scène* espetacular da hipermemória) e sua contribuição necessária ao processo em curso de reestruturação da temporalidade. Um papel ambíguo, correlato, a julgar por Huyssen, àquele das próprias obras atuais.

Haacke, desse modo, fiel à sua origem dadaísta (embora renuncie às *boutades* e *happenings*), tornou a enfatizar o museu, hoje, como um espaço cultural muito diferente do museu da *modernidade clássica*. Em *O Êxtase de Baudrichard*, essa remissão às instituições é indireta, visto que mediada por uma série de metáforas: a mesa/ pedestal, o urinol/ ouropel, o cano/ circuito, a água/ fruição etc. São imagens de difícil decifração na esteira dos enigmas surrealistas e dos *filosofemas* conceitualistas, que podem desencadear interpretações impróprias. Não parece excessivo, contudo, reconhecer em Haacke o objetivo de questionar os *novos museus*, sua relação com a iniciativa privada, com a política cultural dos Estados e com o "*boom* atual da memória", na expressão de Andreas Huyssen, ou, em outros termos, a transição da museofobia vanguardista para a museofilia pós-vanguardista[21]. Seu *reduchamp*, que reaproxima a arte da política, segundo Pierre Bourdieu, transforma "a retomada da memória do passado em questionamento crítico do presente", mantendo-se fiel à sua *fonte*: "as frações importantes dos dadaístas, surrealistas e conceitualistas 'que perseguiram metas explicitamente políticas'"[22]. Um fim que permaneceria encoberto se reduzíssemos sua *Fonte* a um mero *revival*, resgate ou culto a Duchamp.

Outra apropriação: a brasileira Regina Silveira reapresentou *In Absentia M. D.*, de 1983, a *Roda de Bicicleta*, de 1913, de Duchamp (Figs. 4 e 5). Esse *ready-made* ausente, pois suposto, projeta uma sombra distorcida sobre o piso e a parede contíguos. Sobre um pedestal, signo da entronização da arte, há uma ausência (o *ready-made* histórico de Duchamp) que derrama ao redor perspectivas inventadas.

Em *In Absentia*, há sombras trabalhadas com rigor geométrico que subvertem o reticulado da perspectiva frontal. Silveira emprega procedimentos geométricos para construir uma cartografia arbitrária[23]. A sombra da *Roda de Bicicleta* de Duchamp é uma anamorfose e, portanto, impõe ao observador um deslocamento físico: a busca da visada que lhe permita reconstituir o objeto projetado. O estranhamento, já que o observador toma, de início, a deformação por bizarria, converte-se então, no curso do tempo, em *marabilia*, na devolução do objeto seqüestrado. A sombra perspectivada, que segue os rigores da skiagraphia é chapada. Não há degradação de negrura: luz, penumbra e sombra. Degradados os meios-tons, seqüestra-se a luz difusa, ou natural, valorizando-se um suposto foco fixo de luz, fonte do contraste bipolar, branco e preto. E, estando o *ready-made* ausen-

18. Cf. A. Huyssen, *op. cit.*, p. 224.
19. *Idem*, p. 227.
20. *Idem*, *ibidem*.
21. *Idem*, p. 251.
22. Cf. H. Haacke & P. Bourdieu, *op. cit.*, p. 72.
23. Cf. A. de Moraes, "Sob a Pele das Aparências", em A. de Moraes (org.), *Cartografia das Sombras*, pp. 13 e 15.

te, não temos *sombras próprias* – as que incidem sobre os próprios objetos focados –, mas apenas *sombras projetadas* sobre chão e parede próximos.

A sombra da roda reafirma, enfim, o caráter convencional e arbitrário da perspectiva ilusionista da tradição pré-vanguardista, emblemática na geometria irônica de Jurgis Baltrusaits ou Hans Holbein. E o objeto seqüestrado (o *ready-made* de Duchamp), quando reposto pela memória do observador – pois se trata de um ícone da *ruptura moderna* – leva-o a refletir sobre o lugar vazio. A sombra mostra que o vazio sobre o pedestal, a obra ausente, já fora visada e semantizada pelos vanguardistas. Evidencia que o vazio, depois do processo de desmaterialização da obra desencadeado pelas vanguardas, também significa. Basta-nos lembrar, além de Duchamp, as esculturas desbastadas, ocas ou funiculares do modernismo histórico (de Antoine Pevsner ou László Moholy-Nagy), os rasgos do *espacialismo* de Lucio Fontana ou da *época pneumática* de Yves Klein (que diferenciou o vazio, um *medium* carregado de energia, do vácuo ou do *em vão*), os quais atribuíram positividade à ausência. Desse modo, até mesmo o espaço vacante está prenhe de paisagens retrospectivas. Recoberto pelos signos de um passado recente, ele se mostra cheio de inerências. Tanto o espaço sobre a base (que nos remete à positivação do vazio pelos vanguardistas) ou a sombra ao rés-do-chão (que repõe em circulação o ilusionismo da representação figurativa) reafirmam que a arte é um *constructo*, ou uma soma de códigos da tradição, pré-vanguardista ou moderna. Nesse sentido, o *locus* de *In Absentia M. D,* é o tempo, a presença do passado no presente.

Nessa obra, a inexistência de marcas manuais de fatura indicam a proximidade de Silveira com a arte *construtiva* ou *conceitual*, enquanto as sombras que "desfraldam" "exageradas perspectivas de vastidões aflitivas" – subvertendo a geometria de formas puras – revelam sua "atitude expressionista"[24]. Um desenho técnico guia a produção de formas perversas (como desvios das regras esperadas) em busca de espaços ambíguos. A precisão do cálculo e a execução exata exploram, segundo Angélica de Moraes, "um inegável fascínio pelo monstruoso, misterioso ou enigmático"[25]. Em outros termos, é uma aliança, segundo Celso Favaretto, entre o "virtuosismo técnico" e as "operações que patenteiam o inverossímil", entre a "ênfase geométrica" e "os efeitos surreais"[26].

As sombras são simultaneamente sóbrias, pois sustentadas por um esquematismo geométrico, e soturnas, porque se enfunam e se enrolam como fantasmas ameaçadores, combinando assim as duas linhas evolutivas da modernidade artística: as tradições geométricas (as vanguardas afirmativas: Bauhaus, neoplasticismo, construtivismo, minimalismo etc.) e expressionista (as vanguardas pulsionais ou destrutivas: o expressionismo, a *action painting*, o tachismo etc.). A perspectiva deformante transforma, assim, a abstração geométrica e o conceito (de *ready-made*) em signos visuais expressionistas.

Vemos também em *In Absentia* a presença da *pop art*, que é *interpretada* por Silveira. O banal – a roda de bicicleta –, os objetos industriais produzidos em séries, seviciados pelas grades geométricas, tornam-se fantasmagorias. Os *gadgets* tornam-se grotescos, as mercadorias, que se dissolvem no ar, espectros. Há um "caráter alucinatório", notado por Annateresa Fabris, que é acentuado pela destituição de "peso ou volume", pela "representação da ausência", que reafirma, embora problematizando, o "sentido de desmaterialização da arte de vanguarda"[27].

Essas sombras distorcidas também metaforizam uma dada interpretação do passado. Silveira assume uma postura singular face ao conceitualismo, da mesma maneira como o observador se posiciona de través, num ponto preciso, para reintegrar a figura do objeto. A artista não se situa de modo reverente à frente do *ready-made* au-

24. Cf. K. Levin, "Art in Absentia", em Angélica de Moraes (org.), *op. cit.*, pp. 13 e 15.

25. Cf. A. de Moraes, *op. cit.*, p. 97.

26. Cf. C. F. Favaretto, "Um Tiro no Verossímil".

27. Cf. A. Fabris, "Sombras Simuladoras", em Angélica de Moraes (org.), *op. cit.*, p. 200.

sente, mas lateralmente, fitando-o de esguelha. Não fica, enfim, à sombra de Duchamp pois sua filiação é inseparável de sua recusa da paternidade. Se, de um lado, o sentido imediato das sombras é a conversão dos gestos dadaístas e do conceitual em *herança cultural*, de outro, os desvios anamorfóticos evidenciam que não se trata de um epigonismo. A transformação de uma proposição conceitual na prospecção dos mistérios da similitude implica, até mesmo, a negação do objetivo de Duchamp – a recusa da arte retiniana.

A materialidade de *In Absentia* não é, assim, uma ode ao conceitualismo, visto que opera um exercício de dupla negação: a ausência "da ausência da opticalidade", defendida por Duchamp[28]. A distorção, ou a perda da homologia entre o *ready-made* originário e sua sombra (o desvão entre a representação retiniana e o referente ou objeto material), assinala, de modo figurado, o tempo transcorrido e a necessidade de uma releitura crítica da tradição duchampiana. *In Absentia* coloca em perspectiva o passado dadaísta ou conceitual, isto é, assume sua origem sem deixar de problematizá-la. É, nesse sentido, uma "especulação sobre [...] as possibilidades atuais da linhagem conceitualista"[29].

Tal analogia, se ampliada, figura a posição do artista atual. Os pontos de vista e os ângulos nos quais situar a visão, são, também, uma metáfora das possibilidades múltiplas de interpretação do passado artístico. A visualidade paródica dos códigos projetivos da perspectiva linear espelha os conhecimentos distintos que os artistas atuais têm do passado. Cada uma das silhuetas arqueadas que brota dos pedestais brancos e vazios, insinuando uma fisicalidade alterada, fala dos deslocamentos múltiplos do olhar. Quando o observador (ou originalmente o artista) entra na área de ação da malha geométrica (ou da história da arte), as sombras que se alongam, movem, ou crescem, revelam as inúmeras apropriações possíveis de uma mesma obra da tradição. Além disso, assim como o observador soma perspectivas *ad infinitum*, o artista atual aglutina inúmeros signos do passado. As perspectivações desafiadoras da percepção de Silveira alegorizam assim, sem se fixarem num estilo vanguardista definido, a dominante cultural do período posterior às vanguardas: as apropriações artísticas.

A artista japonesa Shigeko Kubota, que integrou o Fluxus, grupo internacional de cor neodadaísta nascido nos anos de 1960, expôs na mostra "Duchamp's Leg", em 1995, outra interpretação da mesma *proposição* (Fig. 6). Após 78 anos, a roda de bicicleta acionada por um motor voltou a girar, enquanto em seu aro, uma minitela de cristal líquido de vídeo, reproduzia um cenário campestre. O entorno museológico foi substituído pelas cercanias bucólicas. O *ready-made* inaugural, uma operação conceitual orientada pelo acaso, tornou-se em Kubota *road-motion*, um reencontro da paisagem possibilitado pela tecnologia. Kubota quer restituir à palavra o seu significado denotativo ("bicicleta: veículo de duas rodas com guidão e pedal"), e às coisas o seu contexto genuíno (a bicicleta é reintegrada ao caminho). Essa reversão, contudo, é apenas parcial ou figurada pois se dá no interior do espaço museológico. O próprio caminho não é *real*, mas uma imagem de *screen*. O *913ready-made* de Kubota reflete sobre a possibilidade de desfazer-se a viragem duchampiana, filiando-se à arte conceitual, mas ampliando os seus meios técnicos. A utilização da imagem eletrônica, que pluga Duchamp ao presente, embaralha a proposição conceitual dos anos de 1910 e a videoinstalação oriunda dos anos de 1970: as vanguardas inaugural e tardia.

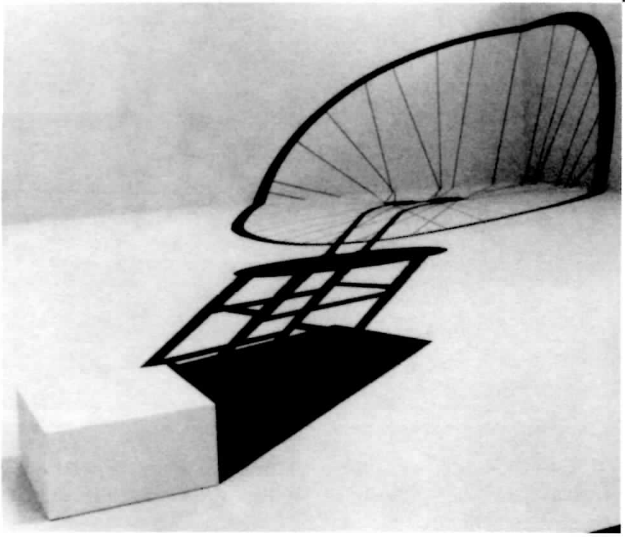
O objetivo dessas reapropriações do gesto pioneiro de Duchamp (que está devidamente institucionalizado) não é legitimar a "transfiguração do banal" (de um "objeto *lúmpen* em obra de arte"), na expressão de Arthur Danto, mas reavaliar as funções, no presente, do próprio ato de *transfiguração*[30]. Cada tentativa de um *reduchamp*, de enfocar o entorno atual, é também um questionamento

28. Cf. M. Duchamp, em P. Cabanne, *op. cit.*, p. 125.

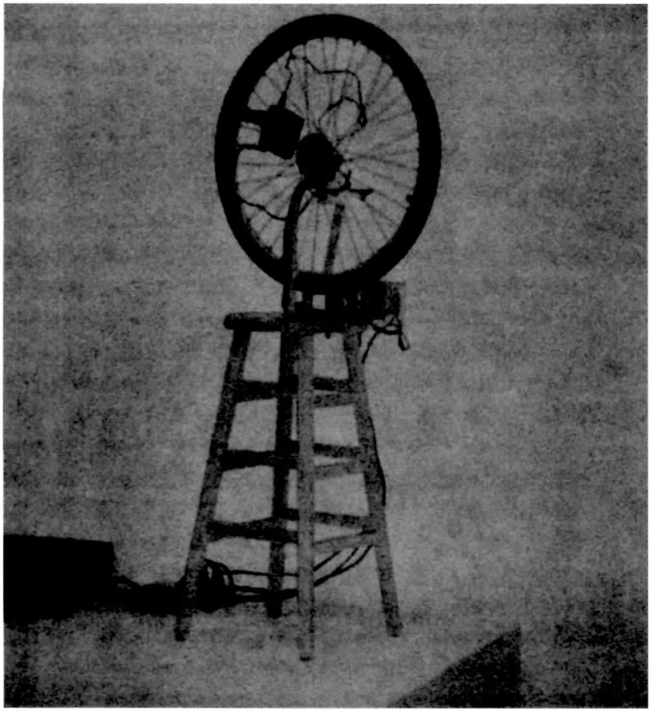
29. Cf. C. Favaretto, em *loc. cit.*, p. 6.

30. Cf. A. Danto, *La Transfiguration du Banal*, pp. 32 e 274.

5. Regina Silveira, *In Absentia M. D.*, 1983. Látex sobre piso de cimento e painéis de madeira, 10 x 20 cm. Em Angélica de Moraes (org.), *Regina Silveira: Cartografias da Sombra*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1996.



4. Marcel Duchamp, *Roda de Bicicleta*, 1913. Madeira e metal, 64,8 cm de diâmetro sobre um banco de 60,2 cm de altura, réplica de 1964, Milão, coleção Arturo Schwarz. Em Janis Mink, *op. cit.*



6. Shigeko Kubota, *Roda de Bicicleta*, 1996. Madeira, metal e tela de cristal líquido, Miami, Centre for the Fine Arts. Em *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 19.01.1996.

da eficácia que o *ready-made* mantém desde o fim das vanguardas.

Depois que as vanguardas *conceituais* alargaram de modo definitivo o campo da experiência artística, não podemos mais, com base na percepção sensível, distinguir um simples objeto de uma obra de arte. Um mictório e a *Fonte*, de Duchamp, uma roda encravada num banco e a sua *Roda de Bicicleta* histórica, são "réplicas indiscerníveis" que possuem "fundamentos ontológicos diversos"[31]. A fase da interrogação sobre a "essência da obra de arte" encerrou-se, de modo que a arte conceitual, ou seja, a reflexão sobre o quadro institucional do "mundo da arte", é aceita por críticos e boa parte do público, tanto quanto a arte retiniana, baseada num suporte material, como a tela, e num "*medium* artístico", como a tinta, ambas constitutivas da arte atual[32].

O problema atual não é ampliar o campo artístico (uma preocupação vanguardista), mas dar vida longa às *operações modernistas* devidamente institucionalizadas. Com o objetivo de manter o legado *conceitualista*, esses artistas recuaram para a sua origem, para o verdor primal do gesto de Duchamp, a fim de, então, redefini-lo num novo contexto. Suas obras são *dobras* que não se limitam ao decalque do *ready-made* ou do conceitualismo vanguardista.

A preocupação dos novos artistas não é "questionar a natureza da arte apresentando novas proposições quanto à sua natureza", como propunha Joseph Kosuth[33]. Essa questão, vanguardista, não os mobiliza, haja vista que atualmente coexistem, como vimos, sem hierarquia, *obras* e *proposições*. O objetivo, com o fim das vanguardas, é analisar o próprio sentido da redução da arte à intenção do artista, ou, em outros termos, desconstruir a afirmação de Donald Judd: "Se alguém chama algo de arte, isso é arte". As proposições de Gober, Haacke, Silveira e Kubota não visam substituir as obras de arte por objetos ou gestos – o que seria reconquistar um terreno assegurado –, mas interpretar a força crítica desempenhada, no presente, pelos *ready-made* de Duchamp e de seus sucessores.

As proposições desses artistas não rivalizam com o espaço artístico dos suportes tradicionais. Seu objetivo é examinar em que medida os seus *critérios categoriais* podem permanecer sem o espírito de ruptura das vanguardas. Seu objetivo não é conceituar a obra (seu estatuto, função ou limites), mas pensar o próprio conceitualismo histórico e suas possibilidades atuais. Nesse sentido, não são proposições tautológicas, mas sintéticas, que requerem dados *exteriores* para serem compreendidas. O critério por meio do qual determinamos o seu significado não é assim, *a priori*, decorrente de cada obra, *per se*, mas pressupõe como referência uma proposição anterior colhida na história da arte. É um discurso enunciativo que remete a um objeto concreto (a um *ready-made* ou proposição conceitual incorporados à história da arte), mas que opera também um instrumental para analisar as condições dessa enunciação no presente.

Esses artistas visam, portanto, submeter ao inquérito crítico o próprio conceito de conceitualismo, uma forma particular de produção ou conhecimento artístico do período das vanguardas; ou ainda, entender a própria pretensão da arte implicada nesse conceito, bem como as normas que regulam, desde então, o seu comércio com a linguagem verbal e a filosofia – um objetivo que não inviabiliza, como vimos, na tradição do conceitualismo, a análise da situação da enunciação na atualidade, pois não se limita a uma metalinguagem estreita ou a uma simples citação de determinada obra do passado.

Tomemos outro exemplo, no qual a sombra de Duchamp, entretanto, é mais tênue: a obra de Barbara Kruger: "Diga-

31. *Idem*, pp. 12 e 14.

32. *Idem*, p. 146.

33. Sabemos que Joseph Kosuth, herdeiro de Duchamp, propôs em 1969 a "mudança da natureza da arte": "da aparência" à "concepção", da "questão da morfologia" à "questão da função" (cf. J. Kosuth, "Arte depois da Filosofia"). Defendeu a substituição das obras tradicionais ("a pintura e a escultura") pelas "proposições" "apresentadas dentro do contexto da arte" como "comentário da própria arte" (*idem*). Utilizando-se dos conceitos da lógica e da filosofia analítica ele identificou essas proposições às tautologias: "Arte é definição de arte" (*idem*).

nos algo que não sabemos", de 1987 (Fig. 7). Os trabalhos de Kruger, que também podem ser alinhados à série da arte conceitual, manifestam essa preocupação de vincular a proposição artística à cultura contemporânea ou pós-vanguardista. Barbara Kruger procura reacender o conceitualismo, aproximando-o das questões lingüísticas da desconstrução francesa (do estruturalismo e pós-estruturalismo) e das reivindicações políticas das *minorias*, sobretudo do feminismo, que ganharam corpo nos Estados Unidos nos anos de 1980. Sem referir-se explicitamente às obras de Duchamp ou às preocupações de Kosuth (diferentemente dos artistas anteriores mencionados), e valendo-se da composição construtiva (presente também em Regina Silveira), ela se utiliza da linguagem verbal, recorrente nas obras conceituais, para tematizar questões sociais e políticas do presente. Suas frases, estampadas em *outdoors* artísticos, não tecem discursos sobre a função da arte ou do mercado, mas propalam os temas da discriminação da mulher, do homossexual, do imigrante etc.

Seu conceitualismo, que se baseia nas análises de enunciados verbais, é urdido visualmente em linguagem construtivista. Suas obras são fotomontagens em preto e branco e vermelho, à maneira dos cartazes publicitários dos construtivistas russos El Lissitsky, Alexander Rodchenko, Varvara Stepánova ou Lyubov Popova. São composições fotográficas que incluem textos e elementos gráficos abstratos. Kruger, embora não tenha a finalidade propagandística de concorrer para a construção do socialismo (o *agit-prop*: a marca da arte gráfica russa dos anos de 1920), alerta o espectador, o traseunte das grandes cidades, para as relações políticas ou de dominação que o envolvem. Seus pôsteres políticos pós-vanguardistas não possuem, contudo, como alerta Gardner, o mesmo "propósito ostensivamente propagandístico" nem "um conteúdo especificamente ideológico"[34]. Seu interesse pelos grafismos soviéticos está dissociado do radicalismo da revolução: embora suas proposições alvejem o capital, elas visam sobretudo a agressão machista e o comportamento *psicossexual* – temas ausentes *da arte construtiva bolchevique*.

Nas pegadas de Kosuth, Kruger propõe enunciados lingüísticos que levam à problematização do sujeito da enunciação e da função imperativa da linguagem, recorrente na publicidade. Diferentemente, entretanto, de grande parte do conceitualismo dos anos de 1970, os seus textos não se limitam a questões metalingüísticas ou internas à filosofia da linguagem. Suas proposições não dissociam o exame das convenções da linguagem da análise dos conflitos sociais. São enunciados que refletem, dicotomicamente, sobre a posição do sujeito no mundo atual: as relações homem/mulher ("Seu corpo é um campo de batalha"); homossexual/heterossexual ("Você constrói rituais intricados que lhe permitem tocar a pele de outro homem"), nativo/imigrante ("Você destrói o que você considera diferente"); empregador/empregado ("Quem cumpre ordens?") etc.

Seus "fototextos" destinam-se, como comenta Hal Foster, ao olhar masculino (ao receptor da mensagem: *Você!*), que sujeita as mulheres (o produtor do enunciado: *Eu/Nós*) a um estereótipo (a um "falso ideal feminino"), que bloqueia o processo de "identificação e individualização" da mulher, como é perceptível não apenas em "Diga-nos algo que não sabemos", mas também em outras obras suas: "Você molesta de longe" (que tematiza o "controle *voyeurista*"); "Você destrói aquilo que você pensa que é diferença" (a "fascinação sádica"); "Quem fala? Quem está em silêncio" (a individuação sexual do sujeito lingüístico) etc.[35] São enunciados que exigem do receptor um descentramento lingüístico: o deslocamento do *Você* (receptores) ao *Nós* (enunciadores), que visa atingir a "segurança falocêntrica" do homem[36].

34. Cf. J. Gardner, *Cultura ou Lixo*, p. 190.

35. Cf. H. Foster. *Recodificação: Arte, Espetáculo, Política Cultural*, pp. 157-158.

36. *Idem*, p. 154. Podemos reconhecer a relação entre o masculino e o feminino na própria *forma artística* dos enunciados de Kruger se "recuperarmos a noção que adquiriu força durante o século XIX", como nos

Em *Sem Título*, de 1983 ("Eu sou seu reservatório de poses") o enunciador ("eu": a mulher) assume a sua submissão ao destinatário ("Você": o homem), evidenciando o estereótipo ("a representação social da feminilidade": a mulher como objeto do olhar masculino) alimentado pela mídia, que rege a relação entre os sexos (Fig. 8)[37]. Utlizando pronomes ("eu" e "seu"), Kruger, como ressalta Linder, indica "posições de partes numa conversação [...] o que Roman Jakobson designa como 'deslocadores', porque seus referentes mudam de lugar no curso da conversação, denotando diferentes relações entre o produtor e o receptor"[38]. Por meio desses deslocadores pronominais, Kruger mostra que os "papéis sociais", sendo "representações" ou "construções sociais", evidenciam que o "poder sexual" inscreve-se na linguagem, nas poses e nos pronomes, mas que também metaforizam o seu contexto de enunciação (ou da arte pós-vanguardista): "Eu (este enunciado de Kruger) sou o seu reservatório de poses (a foto ao modo construtivista; o *slogan* e a imagem anônima ao jeito *pop;* a sinuosidade *op;* a dicção em chave conceitualista; e o *serial clean* em máxima minimalista)"[39]. Poses que não são, em Kruger, afetações enquanto artifícios mercadológicos, mas signos do passado artístico, artisticamente combinados.

Em *Sem Título*, de 1987, *outdoor* exibido em Los Angeles, Chicago, Nova Iorque e Las Vegas, bem como em várias cidades da Austrália, Nova Zelândia, Irlanda e Grã-Bretanha, Kruger expõe em imagens e enunciados "estereótipos sociais", ao mesmo tempo em que, explorando a abertura semântica de enunciado e imagem, problematiza o sentido da arte no presente. Kruger sobrepõe a uma imagem, possivelmente pinçada da publicidade dos anos de 1930 ou 1940, mostrando uma garota que aponta, admirada, para o muque de um garoto que exibiria sua virilidade, e com uma tarja vermelha com a inscrição: "Nós não necessitamos de outros heróis" (Fig. 9). Desse signo de poder, como mostra Linker, ressoam vários significados: crítica ao "modelo de masculinidade" ou à masculinidade como adequação a um *standard* social de sexualidade, reforçado amiúde pela mídia; denúncia do "crescimento do militarismo ou dos valores patrióticos"; ou, ainda, evocação das vanguardas viris ou da "figura do artista-soldado de vanguarda", mesmo na figura de herói irônico, que ainda guarnece, com sua obra, a arte atual[40].

Com esses enunciados, sem deixar de refletir sobre a arte, Kruger estendeu as potencialidades da palavra escrita na arte conceitual, enfocando as relações de poder

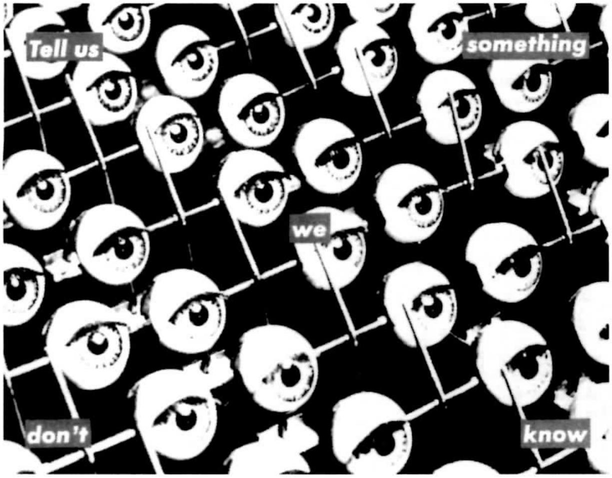
lembra Andreas Huyssen, de que "a cultura de massas está de algum modo associada ou destinada à mulher" enquanto "a cultura real, autêntica" (ou vanguardista) permanece prerrogativa dos homens (Huyssen, *op. cit.* p. 45). A dualidade entre o construtivismo russo e o mercado de consumo capitalista remonta, assim, se seguirmos Huyssen, à "dicotomia macho/fêmea" (p. 52). A tentativa das vanguardas de "demarcar reiteradamente seu território, fortificando as fronteiras entre a arte genuína e a cultura de massas" – até o advento da *pop art* – pode, nessa direção, ser interpretada como "o medo à mulher", "à natureza fora de controle", "ao inconsciente", à "sexualidade", "à perda da identidade" e das "bases estáveis para o ego" (p. 53). Assim como a cultura de massas permanecia um "espectro que assombrava" a "autonomia" da obra de arte vanguardista, o feminino era desvalorizado como algo capitulador e regressivo. Kruger apropriou-se, por um lado, do construtivismo russo e do conceitualismo vanguardista e, por outro lado, aproximou-se – com seus *outdoors artísticos* – da cultura de massas borrando, a se seguir esta argumentação, *as fronteiras entre os sexos* – uma aproximação ao "feminino" que denuncia o "masculinismo" das vanguardas históricas, como atestam o "Manifesto Futurista" ou a objetificação da mulher pelo surrealismo – sua redução a objeto do desejo e da fantasia masculinos (p. 62). Em Kruger, há assim uma apropriação do passado que não integra apenas a geometria e a figuração, a arte autônoma e a cultura de massas, o conceitualismo e o construtivismo, o conceitual e o retiniano, mas também o masculino e o feminino, numa tentativa de redimir a cultura de seus "preconceitos sexistas" (p. 64). Uma exposição que deve muito, como mostrou Robert Hugues, ao pensamento politicamente correto dos anos de 1980 das universidades americanas (cf. R. Hugues, *Cultura da Reclamação*, p. 30).

37. Cf. K. Linder. *"Love for Sale": The Works and Pictures of Barbara Kruger*, p. 63.

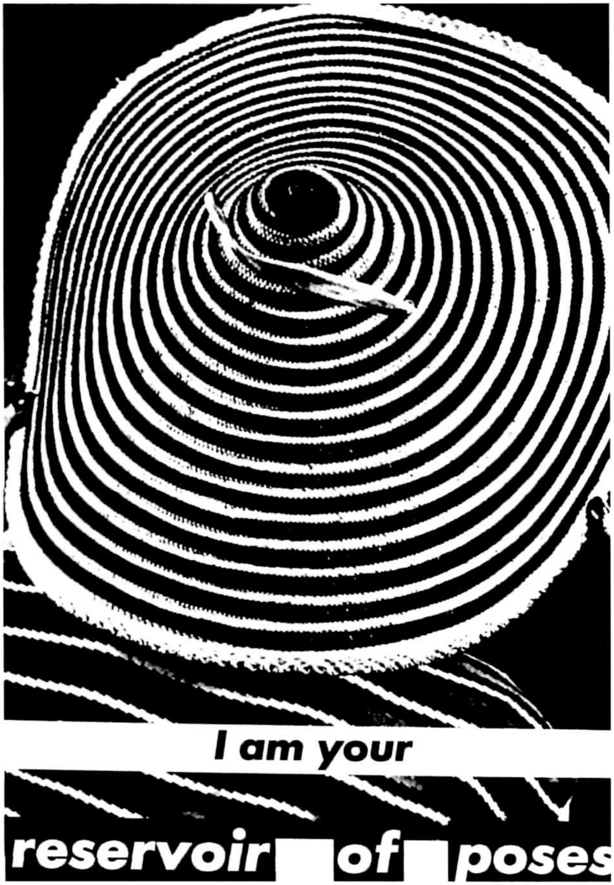
38. *Idem*, p. 62.

39. *Idem*, p. 63.

40. *Idem*, p. 72.



7. Barbara Kruger, *Sem Título* ("diga-nos algo que não sabemos"), 1987. Fotografia, 124,4 x 166,3 cm. Em Kate Linder, *Love for Sale: The Works and Pictures of Barbara Kruger*, Nova Iorque, Harry N. Abrams, Inc, Publishers, 1990.



8. Barbara Kruger, *Sem Título* ("eu sou seu reservatório de poses"), 1983. Fotografia, 180 x 120 cm, coleção Alice and Richard Meyers. Em Kate Linder, *op. cit.*

(sexuais, étnicas, midiáticas e outras), distanciando-se assim do conceitualismo de Kosuth.

Fiéis à preocupação duchampiana com a relação entre a obra e o entorno (o meio artístico pós-vanguardista), Gober, Haacke, Silveira, Kubota e Kruger visam ao *aggiornamento* do conceitualismo. Sua combinação da tradição dadaísta, neodadaísta e conceitual com outras linhagens (com o *pop* em Gober, com o construtivismo russo em Silveira e Kruger, com a *videoarte* em Kubota) não pode ser interpretada como uma mera citação de signos. Evitando, ao contrário, a fetichização do moderno, esses artistas procuram inscrever, pela via das apropriações estilísticas, a arte de vanguarda (do *ready-made* e da proposição conceitual) no presente, assegurando-lhe assim a existência possível em novas condições históricas.

III

Visamos mostrar, na composição desta série, que com o ocaso das vanguardas a arte não foi lançada numa "interminável queda do vazio no vazio", como diz Octavio Paz, porém na "redescoberta de algo precioso e frágil", combatido pelas vanguardas: a articulação do passado em memória[41]. Toda linha, cada cor, ou qualquer objeto, são construídos, desde então, sobre linhas, cores e objetos, ou como sublinha Lyotard: "A presença imediata de um risco e de um toque de cor", assim como a proposição de um *ready-made*, "oculta mundos de mediações" que a arte atual, "enriquecida pelas vanguardas", não oculta[42].

Vários artistas pós-vanguardistas atêm-se às condições do olhar contemporâneo, desse "olhar carregado de pressupostos" que Lyotard denomina "vistas prévias"[43]. Os "dados visuais", multiplicados pelos diferentes meios técnicos de reprodução, e os "dados verbais" (a crítica, que os interpreta) têm mediado, intensamente, tanto a produção da obra como a sua recepção. Os vínculos entre as "vistas prévias" e as "formas da presença sensível", nos termos de Lyotard, estreitaram-se desde o fim das vanguardas[44]. Nesse sentido, procuramos reconhecer e comentar, ao longo deste trabalho, algumas mediações visuais que impedem, na recepção estética, a "imediatidade do sensível", na expressão de Lyotard, uma vez que a arte contemporânea "não cessa de se comentar e de fazer sua própria estética, não apenas pelo texto, mas também por linhas, cores, e objetos[45].

O artista que supuser um espaço precedente à experiência artística a ser passivamente ocupado, ou uma visão desprovida de vistas prévias, ficará atado ao imaginário vanguardista, e sua obra efetuará um *resgate* – pois o campo da arte atual, heterogêneo mas seriável, como vimos, é, como escreve Lyotard, o da "projeção do fato da linguagem sobre o fato perceptual", considerando-se que o que é "supostamente experimentado em termos primários", encontra-se agenciado pelas mediações, ou seja, pré-formado culturalmente[46]. Nesse sentido, conclui Lyotard, é que "a figuração, toda figuração" da atualidade inscreve-se em "narrativas" ou "intrigas", compondo "discursos da memória"[47].

Na exposição da série de extração *dadá-conceitual*, explicitando signos que operam como mediações visuais, vinculamos obras do presente à tradição vanguardística. Essas obras não visam criar uma "memória de imagens" musealizadas, já repertoriadas, o que implicaria, como nota Lyotard, "a reprodução de algo perdido", "a separação entre o presente e o passado", e conseqüente-

41. Cf. O. Paz, *A Outra Voz*, *op. cit.*, p. 73.
42. Cf. J.-F. Lyotard, *Que peindre?: Adami, Arakawa, Buren*, p. 9.
43. *Idem*, *ibidem*.

44. *Idem*, p. 16.
45. *Idem*, pp. 11 e 16. Pela análise das obras escolhidas que alinhamos numa série, percebemos que muitos artistas pós-vanguardistas concedem que "a presença", como quer Lyotard, "não é de origem", mas que, "além de pressupor todos os *a priori* da linguagem, subentende todos os idiomas (ou códigos) do passado cultural ou individual" e que portanto "é melhor falar nela como um corte em meio a mil discursos, do que de sua origem" (*idem*, p. 17).
46. *Idem*, p. 17.
47. *Idem*, p. 10.

mente a "amnésia"[48]. Há, nos casos que examinamos, ao contrário, um procedimento complexo de transcodificação, ou de embaralhamento dos estilos, especialmente vanguardistas, porém não tão-somente, haja vista a apropriação da perspectiva ilusionista da tradição pré-vanguardista em Regina Silveira. Tentamos evitar caracterizar a arte atual como recusa das vanguardas ou como recuo nostálgico à tradição e, além disso, interpretá-la, em sentido inverso, como um desdobramento da modernidade artística que substitui o *novo* pela *novidade* (ou pelo novo como velha veleidade). No primeiro caso, a arte pós-vanguardista seria revivalista, enquanto no segundo, convertendo a lógica da experimentação (do *novo*) em lógica da mercadoria (da *novidade*), ela teria sucumbido ao mercado.

Em relação à primeira posição, a arte, desde meados dos anos de 1970, assumiu o passado vanguardista, mesmo não compartilhando o seu espírito de grupo, prescritivo e utópico. A série que examinamos demonstra que, das vanguardas, resultaram estilos modernos, os quais, embaralhados ou especificados, informam as obras atuais.

A arte atual – passando-se à segunda posição – não pode ser considerada, entretanto, um mero epigonismo das vanguardas. Há mais de vinte anos não há movimentos articulados por programas artísticos, acompanhados de palavras de ordem, nem os artistas atuais se orientam pela busca do novo – divisa vanguardista. E não podemos também afirmar que essas obras pós-vanguardistas, tomadas indistintamente, sejam orientadas, tão-somente, pela novidade – sucedâneo do novo num mundo em que a estética da ruptura cedeu à moda e ao mercado. Os artistas atuais não se dizem vanguardistas, ou neovanguardistas, pois não vêem a arte como "uma experiência fundadora de sentido", nem lhe arrogam o "poder de abrir mundo", "restando-lhe, portanto – na formulação de Gullar –, calar ou voltar a si", ou seja, à tradição artística[49].

48. *Idem*, p. 70.

49. Cf. Ferreira Gullar, *Argumentação contra a Morte da Arte*, *op. cit.*, pp. 133 e 134.

Por isso, não encontramos, no presente, obras autorais, alardeando a recusa do passado artístico, mas, sim, obras que se apropriam, de múltiplos modos, de signos que as precederam, combinando-os ou neles efetuando diferenças. São trabalhos que não produzem a contundência modernista, resultante de um *novo* código, mas que podem surpreender, pela diferença, como efetuação desses códigos modernos, ou como intriga de signos do passado[50].

Essa costura pode ser interpretada como um "acontecimento", na dicção de Lyotard: "A obra de um artista contemporâneo, diz ele, não é, em princípio, governada por regras já estabelecidas e não pode ser julgada por meio de um juízo determinante, pela aplicação, a essa obra, de categorias conhecidas"[51]. Isso não significa, contudo, que o artista "trabalhe sem regras", mas que ele se apropria de tais regras (dos estilos de vanguarda ou de outro código da tradição) para então estabelecer, a cada obra sua, as regras do que "terá sido, então, feito"[52]. É nesse sentido que a atividade do artista, as *obras*, pode ser considerada *acontecimento*: a evidenciação, no fazer, do feito – relações *surpreendentes* entre signos, libertas das codificações da história da arte. Esses *acontecimentos*, formas de especificação da produção artística, não implicam, todavia, indistinção pura, pois mostram-se, no curso dos acontecimentos, agrupáveis por analogia: a arte atual é variegada, mas não é vaga – vazia, ou a vertigem – de obras. Os *acontecimentos* são singularidades, só que seriáveis, em razão dos signos *escolhidos*, posicionais e discretos, e do baralhamento, que, desses signos, é feito.

E foi essa intriga de signos ou códigos que destrinçamos na composição de uma série. Localizamos nela o passado artístico apropriado e o seu modo de efetuação, numa *ars combinatoria* no presente. De modo exemplifi-

50. Cf. C. F. Favaretto, "Notas sobre Arte Contemporânea", em E. D. Pacheco, *Comunicação, Educação e Arte na Cultura Infanto-Juvenil*, p. 66.

51 Cf. J.-F. Lyotard, "Resposta à Questão: O que É o Pós-Moderno?", em *Arte em Revista*, n.7, p. 96.

52. *Idem, ibidem*.

cativo, indicamos, tão-somente, uma das formas recorrentes de apropriação: evidenciamos os signos implicados na apropriação do *conceitualismo*, visando o exame da função das proposições artísticas face aos operadores pragmáticos da arte na atualidade, não apenas instituições, museus ou galerias, mas também discursos sobre arte, em particular sobre o próprio conceitualismo (e também para recodificá-lo em linguagem retiniana, construtivista e *engagé*)[53].

53. Estamos diferenciando essas efetuações, que aqui denominamos *apropriações* das *citações*, recorrentes na tradição moderna. Nas obras analisadas, não temos uma repetição de um signo do passado, mas uma apropriação: um procedimento de escolhas e efetuações sobre as escolhas feitas. Lembremos, por exemplo, as obras de um vanguardista histórico como Pablo Picasso ou de segunda geração (das vanguardas tardias) como David Hockney; ou das citações em cadeia: Magritte que cita Manet que cita Goya; ou, por fim, a autocitação que marcou a produção final de Andy Warhol. Em todos esses casos temos a remissão a uma obra da tradição, a uma *imagem* reconhecível da história da arte que é vertida pela linguagem do artista vanguardista. Nesse sentido, Picasso picassianiza Delacroix, Hockney reduz Piero, Matisse e Hogarth ao seu *pop* particular, Magritte surrealiza à Magritte, Manet, enquanto Andy Warhol populariza o seu *pop* característico. Esses artistas vertem obras, celebradas pela historiografia da arte segundo os diferentes *estilos* da modernidade artística, postulados por essa mesma historiografia. Eles não efetuam, diferentemente dos artistas atuais, uma mescla estilística justapondo ou sobrepondo signos, mas citam obras do passado, convertendo-as aos códigos vanguardistas. Suas obras não operam nenhum deslocamento nos *estilos* da tradição com o fim de revitalizá-los, enquanto mescla, ou de extrair-lhes um novo simbolismo. Tais artistas não intervêm na sintaxe da obra citada; não visam à reelaboração das regras dessas obras – como ocorre nas apropriações – mas à sua substituição. Visam, enfim, retomar temas e motivos de obras do passado, devidamente repertoriadas, reafirmando, contudo, a positividade dos códigos da modernidade e, por conseguinte, o trabalho de ruptura das vanguardas. Mesmo nas estilizações, ou seja, nas incorporações pelas vanguardas de signos de culturas não-européias, temos a afirmação dos códigos vanguardistas na subsunção do nativo ao novo. Diferentemente, os artistas pós-vanguardistas, como os aqui mencionados, reagiram aos impasses modernistas – ao esgotamento estilístico das vanguardas tardias que se academizavam – interferindo nas regras modernistas. Para decifrar como os signos do passado dobram no presente, não basta, assim, alinhar as obras segundo suas afinidades temáticas – o que nos reenviaria às citações, – mas compreender a própria lógica de apropriação de signos, como efetuada em cada obra, como procuramos mostrar neste ensaio.

É por meio dessas apropriações, de mediações visuais que operam soluções estilísticas aos impasses modernistas, e não por comunicações barateadas, que os artistas contemporâneos articulam os elementos do presente artisticamente. Suas obras, "demitidas das exigências de projetos, utopias, e programas", "tem enfrentado os problemas colocados pelas demandas de comunicação", como assinala Celso Favaretto[54]. Liberada do imperativo das vanguardas de tornar-se esfera autônoma, a arte atual, figurando os problemas do presente (como as questões do nacional, do mercado ou da mídia), pode satisfazer tal demanda, mesmo arriscando-se a sucumbir às exigências de comunicação impostas pelo mercado. Os artistas que indicamos não tomam, assim, a forma artística por "um significante puro" (pelo "pleno enigma da presença" que "suscita estupefação no público"), "por algo que perdeu toda pertinência ou valor sinalético" ("significação articulada" ou "referente"); ao contrário, eles procuram, parodiando-se a direção sugerida por Lyotard, "articular uma figuração que atribua um sentido a um referente, permitindo-se um destinador e endereçando-se a um destinatário"[55]. Tais obras não anunciam o sublime, no sentido da utopia vanguardista, pois se comunicam articulando signos do passado na simbolização do presente, como entendemos aqui a arte contemporânea ou pós-vanguardista.

Os modos de apropriação do passado são, assim, inúmeros, e a totalização do campo da arte contemporânea, impossível. Seriamos, ou seja, aglutinamos obras em função dos termos culturais escolhidos (o dadaísmo e o conceitualismo) para tão-somente indiciar que é possível dar legibilidade ao campo da arte atual, sempre admitindo a diversidade dos modos de encadeamento possíveis. Heterogeneidade que não é apenas de códigos

54. Cf. C. F. Favaretto, "Restauração e Resgate na Arte Contemporânea", em A. M. T. B. Barbosa, L. D'Alessio Ferrara & E. Vernaschi (orgs.), *O Ensino das Artes nas Universidades*, p. 48.

55. Cf. J.-F. Lyotard, *Flora danica: la sécession du geste dans la peinture de Stig Brogger*, 1997, pp. 12-13 e 27-28.

ou estilos, pois, superada a idéia vanguardista de superação dos suportes tradicionais, a arte entrou em estado de coexistência de linguagens. Tanto o programa construtivista de extroversão da pintura, do plano da tela ao espaço do mundo (ao *design*, às roupas, à cidade), como a visada à estetização do real, como o tornar os gestos do cotidiano gestos poéticos (na linhagem que une o dadaísmo e o surrealismo dos anos de 1910 e 1920 ao *happening* e à *performance* dos anos de 1960 e 1970), não são assumidos pelos artistas atuais como caminhos-de-mão-única. Tais caminhos, que se tornaram batidos, não são mais tidos como fatais, mas tão-somente como trilhas possíveis ou compossíveis.

O *gesto estético* não possui mais o ineditismo ou o sentido de ruptura que as vanguardas ostentaram nos anos de 1960 e 1970. Esse *gesto*, que visa à espontaneidade ou à liberação de um movimento corporal, ainda não percebido, não é mais, num *happening* atual, inaugural. Porque também este gesto tornou-se, desde o fim das vanguardas, assim como a pintura, a escultura ou, como vimos, o *ready-made duchampiano*, codificado. Não significa, contudo, que qualquer *gesto*, no presente, seja um signo extinto, mas, sim, que, como signo, opera um signo dado pela tradição moderna. A "arbitrariedade" de um gesto genuíno gerado num *happening* dos anos de 1960 soa, agora, como "sobriedade e convencionalismo": é um gesto que não "choca os hábitos" porque haurido de um "repertório tradicional"[56]. Isso não significa que tal gesto seja uma repetição, mas que a experimentação de seu efeito estético, tornado usual, constituiu-se em linguagem artística. Ele não produz o abalo inédito intentado pelos vanguardistas – mas nem por isso é desprovido de alcance artístico.

Buscando os meios para poetizar a existência, os vanguardistas de veia construtiva, como mostra Jean Galard, centraram-se na margem do quadro, no espaço entre o quadro e a moldura e no espaço além da moldura. Porém, desde que o espaço circundante do mundo, que emoldura a moldura do quadro, "tornou-se manifestamente objeto de um interesse institucionalizado e está por sua vez focalizado enquanto tal" pela cultura da modernidade artística, não há nenhum movimento de "desfocalização" (como o intento vanguardista de superar as linguagens artísticas da tradição); ainda nos termos de Galard, trata-se de reenquadramento do estético[57]. Os gestos tidos pelos vanguardistas como imprevisíveis tornaram-se, enquanto imprevisíveis, no curso dos últimos vinte anos e em analogia com os problemas plásticos, linguagem de tradição. Os gestos gestadores tornaram-se gesta, gestos gessados, atas de atos. Em outros termos, "os meios através dos quais os vanguardistas esperavam alcançar a superação da arte [...] obtiveram, com o tempo, o *status* de obra de arte", diz Peter Bürger, e sua "aplicação já não pode ser legitimamente vinculada à pretensão de uma renovação da práxis vital"[58]. Embora essas "intenções políticas dos movimentos de vanguarda" não "tenham sobrevivido" – conclui Bürger – "dificilmente pode ser ignorado, por outro lado, o seu efeito ao nível artístico"[59]. Nesse sentido, o artista atual visa tanto ao simbolismo da arte, como objeto material, quanto à "função simbólica dos gestos": dois modos não excludentes de reação à "evanescência do simbólico", acelerados nas vanguardas tardias[60].

As obras do presente não se apresentam, em razão da técnica empregada, como privativas de seu tempo, uma vez que não subsiste, desde o fim das vanguardas, a convicção, de artistas e críticos construtivistas do início do século, da substituição progressiva de materiais: o *pixel* não apagou o pigmento, assim como o *plexiglass* não barateou o bronze. Coexistem, portanto, desde o fim das

56. Cf. a análise de Jean Galard sobre o gesto, que visando uma estética do comportamento humano não o limita ao campo da atividade artística; cf. J. Galard, *A Beleza do Gesto*, pp. 53-54.

57. *Idem*, p. 104.

58. Cf. P. Bürger, *Teoria de la Vanguardia*, p. 124.

59. *Idem*, p. 116.

60. Cf. C. F. Favaretto, "Impasses da Arte Contemporânea", em E. M. Ajzenberg, *Comunicações e Artes em Tempo de Mudança*, p. 115.

9. Barbara Kruger, *Sem Título* ("nós não necessitamos de outro herói"), 1983. Silkscreen fotográfico, 272,5 x 395 cm, Nova Iorque, Mary Boone Gallery. Em Kate Linder, *op. cit.*

vanguardas, sem qualquer primazia, diferentes materiais, diferentes linguagens (pintura, escultura, objeto, instalação, gesto, vídeo etc.) e diferentes códigos artísticos. Essa heterogeneidade do campo da arte pós-vanguardista acentua-se se considerarmos que nele nada é estável, ou seja, que, além dos embaralhamentos de materiais, de linguagens e códigos que enumeramos numa série única, inúmeros outros embaralhamentos poderão ser efetuados, até por um mesmo artista ao longo de sua trajetória.

A aceitação, por artistas e críticos, dessa diversidade, resultado do devir de combinatórias, opõe-se, portanto, ao caráter prescritivo e teleológico dos projetos coletivos de vanguarda. O espaço da contemporaneidade manifesta-se num tom afirmativo, mas não normativo; é plural e distendido: um espaço inclusivo, de coexistência pacífica, não apenas entre o artístico e o estético, mas, ainda no interior do artístico, entre a arte dita "sintático-formal" e a arte dita "semântico-pragmática"; entre a representação figurativa e a abstração, entre a arte construtiva e a arte pulsional[61]. À sucessão de movimentos artísticos, indissociáveis do *international up-to-date style* das vanguardas, seguiu-se a simultaneidade do radicalmente diverso: a multiplicidade atual, passível de seriações, não pode ser interpretada na continuidade, no sentido da sucessão vanguardista de *ismos* (que operaram sismos na arte), mas na transversalidade (na associação de signos e linguagens heteróclitos de um passado heteróclito). Frente a um rol proliferado de termos, imaginou-se, como Rosalind Krauss, um cenário de "múltiplas opções", "uma imagem de liberdade", já que sem as restritivas da *invenção*, *ruptura*, *estilo vanguardista* ou *movimento artístico*[62]. No início dos anos de 1980, "a arte está livre" – bramia Oliva, aliviado, para seguir belamente uma "atitude nômade, que defende a reversibilidade", ou as "operações de transcodificação" (que aqui denominamos apropriação) de todas as linguagens do passado[63].

Pela apropriação, o artista não se refugia na tradição como estereótipo, nem se compraz na nostalgia de uma promessa de felicidade (inseparável, como se diz, do utopismo vanguardista) não cumprida historicamente. O objetivo das apropriações que vimos não é nem o resgate do passado (como retorno de algo supostamente perdido) nem a restauração que no mesmo passado se tinha de concepções de futuro. Não se trata do resgate, pois nas apropriações não se congela um momento do passado, o que serviria apenas para aniquilar o tempo, como ocorre nos revivalismos da publicidade que "absolutizam e glamorizam", "neutralizam ou fetichizam" o passado, estereotipando-o[64]. Na apropriação, ao contrário, vincula-se a produção artística do presente ao passado que a possibilitou, ou seja, apresenta-se a arte de vanguarda como remanescendo nas obras pós-vanguardistas. A apropriação de um signo do passado recente, fecundando a arte atual, torna possível a permanência desse passado em novas condições: é uma forma de preservá-lo, modificando-o. O signo conceitual duchampiano remanesce, assim, em Gober, Haacke, Silveira, Kubota e Kruger, no contexto do esgotamento das vanguardas, ou seja, na sociedade, dita globalizada, e pós-utópica da atualidade.

A apropriação também não efetua uma restauração, pois esta implicaria "uma saudade do futuro" que, como escreve Celso Favaretto, muda-se em "nostalgia do passado", inexistente nas obras atuais[65]. O abandono, porém, dessas entusiásticas esperanças vanguardistas de reconciliar arte e vida não significou, como vimos, o

61. Cf. S. Marchán, *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*, p. 7.

62. Cf. R. Krauss, *L'Originalité de l'Avant Garde et outres Mythes Modernistes*, p. 63.

63. Cf. A. B. Oliva, *The International Trans-Avantgarde*; cf. também F. Jameson, *op. cit.*, p. 189.

64. Cf. H. Foster, *op. cit.*, p. 52. Nesse sentido, o trabalho da memória operado na apropriação é uma reação à "amnésia histórica que decorre das estratégias mercadológicas da sociedade de consumo", que associam às mercadorias imagens caricaturais do passado (*idem*, p. 59).

65. Cf. C. F. Favaretto, "Restauração e Resgate na Arte Contemporânea", em *loc. cit.*, p. 49.

fim-de-linha da modernidade artística. Através da apropriação, os artistas do presente operam signos da arte moderna, sem contudo restaurar o imaginário vanguardista, ou seja a idéia de arte moderna como forças de emancipação, pois tais forças são inseparáveis das utopias modernas, sem lugar no imaginário contemporâneo. É na arte moderna como efetuações artísticas, e não como programa – o que não implica a renúncia aos poderes de negação da arte atual –, que esses artistas buscam modos de operar simbolizações no presente.

Enquanto se entende a arte de vanguarda como um movimento de estetização do mundo (ou de superação da relação arte-vida) – e, simultaneamente, nos termos da crítica, como "formas autônomas", "esotéricas", dotadas de "história interna", e portanto independentes de vínculos práticos com a vida –, a arte pós-vanguardista pode ser caracterizada pelo abandono dos programas utópicos, de estetização do real e, ao mesmo tempo, como uma tentativa de diminuir a distância entre a arte e o público, aproximando-a, ainda nas expressões da crítica, do "mundo da vida". Afastada a utopia, essa arte, destituída da força que se quis subversiva nas vanguardas, opõe-se ao presente, como crítica da estetização do *choc* em Gober; da espetacularização da cultura em Haacke; das perspectivações da percepção do passado em Silveira; da conversão do "real" em imagem *screen* em Kubota; ou do poder sexual dos contextos de enunciação, do chauvinismo, do machismo e de outros estereótipos sociais em Kruger. Da falência das vanguardas como projeto de emancipação não resultou, assim, a negação dos poderes de negação da arte; mas resultou uma arte que, mesmo sendo mediada por apropriações, opõe-se, com suas simbolizações, à "legalidade própria" ou à "autonomia formal" (atribuídas à arte de vanguarda por artistas e críticos), ou ao seu "hermetismo" (no lugar-comum do público).

Finda, enfim, a lógica de ruptura, os artistas, desconstruindo estilos modernos, produzindo neles diferenças ou combinando-os entre si ou com outros signos da tradição, e mesmo reparando seus efeitos de ruptura (como a inibição dos modos de figuração da tradição pré-vanguardista, como a anamorfose, apropriada em Silveira), tornaram infindo o suposto fim da modernidade artística: o contemporâneo (aqui, a arte depois das vanguardas iniciada na série *dadá-conceitual*), entendido assim como um além do moderno, não se sustenta; daí a inadequação do termo *pós-moderno*, também finado.

Bibliografia

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *O Lugar da Arquitetura Depois dos Modernos*. São Paulo, Nobel/Edusp, 1993.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. 4.ed., São Paulo, Difel, 1980.

BÜRGER, Peter. *Teoria de la Vanguardia*. Barcelona, Edicions 62, 1987.

CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido*. São Paulo, Perspectiva, 1987.

CAMPOS, Augusto de & PLAZA, Julio. *Reduchamp*. São Paulo, S. T. R. I. P, 1976.

DANTO, Arthur. *La Transfiguration du Banal*. Paris, Seuil, 1989.

FABRINNI, Ricardo Nascimento. "A Desconstrução da Geometria", *Revista USP*. São Paulo, n. 40, fev. 1998-1999.

_____. "Matéria e Memória na Arte do Presente", *Praga: Estudos Marxistas*, São Paulo, Hucitec, n. 8, agosto, 1999.

FAVARETTO, Celso Fernando. "Um Tiro no Verossímil", *Jornal de Resenhas/Folha de S. Paulo*. São Paulo, Discurso Editorial/USP/Unesp/ Folha de S.Paulo, 14/02/97, p. 6.

_____. "Notas sobre Arte Contemporânea", In: PACHECO, Elza Dias. *Comunicação, Educação e Arte na Cultura Infanto-Juvenil*. São Paulo, Loyola, 1991.

_____. "Restauração e Resgate na Arte Contemporânea", In: BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos, FERRARA, Lucrécia D'Alessio & VERNASCHI, Elvira (orgs.). *O Ensino das Artes nas Universidades*, São Paulo, Edusp, 1993.

_____. "Impasses da Arte Contemporânea", In: AJZENBERG, Elza M. *Comunicações e Artes em Tempo de Mudança, 1966-1991*. São Paulo, ECA-USP/Sesc, 1991.

FERREIRA GULLAR. *Argumentação contra a Morte da Arte*. Rio de Janeiro, Revan, 1993.

FOSTER, Hal. *Recodificação: Arte, Espetáculo, Política Cultural*. São Paulo, Casa Editorial Paulista, 1996.

GALARD, Jean. *A Beleza do Gesto*. São Paulo, Edusp, 1997.

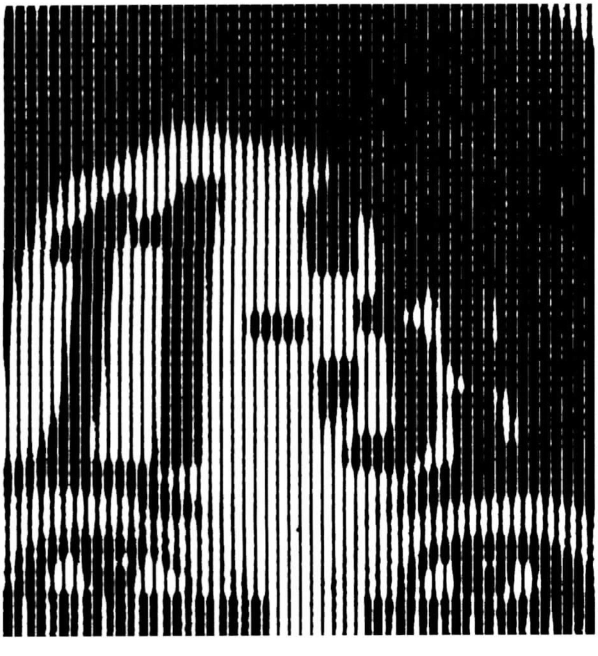
GARDNER, James. *Cultura ou Lixo*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1996.

GENETTE, Gérard. *L'Oeuvre de l'art: Immanence e transcendance*. Paris, Seuil, 1994.

HAACKE, Hans, & BOURDIEU, Pierre. *Livre-Troca: Diálogos entre Ciência e Arte*. Rio de Janeiro, Bertrand do Brasil, 1995.
HUGHES, Robert. *Cultura da Reclamação: O Desgaste Americano*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
HUYSSEN, Andreas. *Memórias do Modernismo*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1997.
JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: A Lógica do Capitalismo Tardio*. São Paulo, Ática, 1996.
KOSUTH, Joseph. "Arte depois da Filosofia", *Malasartes*. Rio de Janeiro, n. 1, s/ed, set./out./nov. 1975.
KRAUS, Rosalind E. *L'Originalité de l'Avant Garde et autres Mythes Modernistes*. Paris, Macula, 1993.
LINDER, Kate. *"Love for Sale": The Works and Pictures of Barbara Kruger*. Nova Iorque, Harry N. Abrams, 1990.
LYOTARD, Jean-François. *Que Peindre?: Adami, Arakawa e Buren*. Paris, Éditions de la Différence, 1987.
_____. *Flora danica: la sécession du geste dans la peinture de Stig Brögger*. Paris, Galilée, 1997.
_____. "Resposta à Questão: O que É o Pós-Moderno?", *Arte em Revista*. São Paulo, Centro de Estudos de Arte Contemporânea, n. 7, 1983.
_____. *O Pós-Moderno*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1986.
MARCHÁN, Simon. *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*. Madrid, A. Corazon, 1974.
MORAES, Angélica de (org.). *Regina Silveira: Cartografias da Sombra*. São Paulo, Edusp, 1996.
OLIVA, Achille Bonito. *The International Trans-Avantgarde*. Milano, 1982.
PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*. São Paulo, Perspectiva, 1977.
_____. *Os Filhos do Barro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
_____. *A Outra Voz*. São Paulo, Siciliano, 1993.
RIBEMBOIM, Ricardo (org.). *Por que Duchamp? Leituras Duchampianas por Artistas e Críticos Brasileiros*. São Paulo, Itaú Cultural/ Paço das Artes, 1999.

6. ENTRE A POESIA E O RAIO X: UMA INTRODUÇÃO À TENDÊNCIA PÓS-MODERNA NA ANTROPOLOGIA[1]

Vagner Gonçalves da Silva



A antropologia está entre a poesia e o raio X.

MICHAEL TAUSSIG

Introdução

A tendência pós-moderna na antropologia abrange um conjunto amplo, variado e polêmico de propostas e, como todo processo em curso, ainda não se consolidou nem passou por um certo "recuo histórico", o que permitiria enxergar com maior nitidez o que tende a permanecer quando a poeira dos acontecimentos e das posições apaixonadas abaixar. Assim, sob a rubrica da "antropologia pós-moderna" não parece possível, ainda, identificar uma "escola do pensamento antropológico" no sentido estrito do termo. Até mesmo porque um dos pontos defendidos pelos antropólogos pós-modernos é justamente a necessidade de rever enquadramentos rigorosos

1. Agradeço a Rita Amaral pela leitura deste texto e pelas sugestões recebidas.

de teorias e métodos de pesquisa em "modelos", "paradigmas" e "escolas". A tendência pós-moderna na antropologia parece impor-se menos por aquilo que propõe em termos de uma pauta de postulados que defende, e mais por aquilo que nega e/ou refaz de outros paradigmas. Além disso, o epíteto "pós-moderno", por abranger indiscriminadamente posições que progressivamente vêm se diversificando, contradizendo e radicalizando, é visto por muitos antropólogos como incapaz de caracterizar suas práticas de pesquisa, o que os leva a optar muitas vezes por nomenclaturas "menos comprometedoras" como antropologia "crítica", "dialógica", "reflexiva" ou "experimental"[2].

Desobedecendo, portanto, à placa de trânsito que recomenda não ultrapassar em caso de dúvida, arrisco-me a traçar, de forma introdutória e para um público formado não apenas por especialistas[3], as linhas gerais da tendência pós-moderna na antropologia, à espera de que no futuro o desenho da estrada proposta ou percorrida (e dos abismos adjacentes) se torne mais nítido para todos nós.

Linguagem e Poder: A Dimensão Política das Enunciações

O pós-modernismo antropológico surge no âmbito da crise das representações que nas últimas décadas tornou-se diagnóstico freqüente para os impasses das ciências humanas. Por crise da representação entenda-se o anunciado drama de como compreender realidades sociais absorvendo as contradições e incertezas que regem um mundo onde cada vez mais "tudo que é sólido se desmancha no ar": falência das grandes narrativas históricas, dos projetos hegemônicos de sociedade, das macroideologias econômicas ou partidárias, da racionalidade científica como caminho unívoco para o progresso das sociedades, do espaço público como lugar privilegiado do consenso social etc.

A crise da representação, ao inaugurar a "era dos pós-paradigmas"[4] na qual as incertezas e paradoxos das explicações das ciências humanas são colocados em discussão, não é, entretanto, um processo novo. As críticas ao positivismo do século XIX e o surgimento nas ciências sociais de abordagens influenciadas pela hermenêutica ou por um método compreensivo de interpretar a ação social, como a sociologia de Max Weber, já apontavam para a necessidade de se colocar sob suspeita tanto o sujeito que conhece como os limites para o conhecimento produzido: a objetividade nas ciências humanas sempre foi um espinhoso problema de base. Duas áreas dessas ciências parecem, entretanto, ter acumulado de modo mais significativo um conjunto de questionamentos que serviram para encaminhar a tendência pós-moderna: a filosofia da linguagem (incluindo a crítica literária) e a epistemologia (incluindo a sociologia) das ciências. Nessas áreas, discussões enfáticas sobre as condições de produção dos discursos possibilitaram um conhecimento cada vez mais sofisticado sobre a relação entre sujeitos, meios de conhecimento e conhecimentos resultantes desses sujeitos e meios.

Sendo a antropologia uma ciência formada a partir do contato entre culturas diferentes, os problemas relacionados aos modos como os homens conhecem o mundo e a si mesmos – função máxima da cultura –, sempre ocuparam um lugar central nessa disciplina. Mas foi sobretudo com o surgimento da antropologia interpretativa, a partir dos anos de 1970, na qual o conceito semiótico de cultura – influenciado pelo paradigma hermenêutico – ganhou densidade, que certas questões passaram a fazer parte

2. Muitos antropólogos praticantes ou simpatizantes da tendência pós-moderna adotam, inclusive, uma atitude precavida em relação a essa autoclassificação, temendo ser associados a uma visão pouco explícita do tipo de prática profissional à qual se dedicam ou, pior ainda, a uma visão na qual essa antropologia virou sinônimo de "vale tudo".

3. Algumas idéias aqui apresentadas foram discutidas com menos brevidade em V. G. da Silva, *O Antropólogo e sua Magia. Trabalho de Campo e Texto Etnográfico nas Pesquisas Antropológicas sobre as Religiões Afro-Brasileiras*.

4. G. Marcus & M. J. Fischer, *Anthropology as Cultural Critique*.

constitutiva do trabalho etnográfico, preparando, inclusive, o terreno para o desenvolvimento das críticas dos pós-modernos. Segundo o antropólogo norte-americano Clifford Geertz, um dos principais proponentes da antropologia interpretativa, a cultura deveria ser vista como um texto, uma tessitura de significados elaborados socialmente pelos homens, e sua exegese, o ofício da antropologia. Entretanto, ao antropólogo caberia fazer uma leitura de segunda ou terceira mão da cultura estudada, como diz Geertz, "por sobre os ombros dos nativos", pois somente estes fazem a leitura de primeira mão de sua cultura. Do ponto de vista da antropologia interpretativa, o texto etnográfico é "uma construção das construções de outras pessoas"; visão parcial, limitada e provisória da cultura observada.

Fora dos muros da academia, os contextos social e político da segunda metade do século XX também desempenharam papel importante no processo de surgimento da antropologia pós-moderna. As insurreições nos "quintais coloniais" formados pelos países menos desenvolvidos, visando autonomia política e econômica, entre outros fatores, permitiram a afirmação de uma classe de "intelectuais nativos" que passaram a questionar não apenas o caráter "material" da dominação colonial, mas a forma de participação dos povos colonizados no projeto epistemológico de construção das ciências.

Além disso, o "mal-estar" também invadiu a "sala de estar" dos países colonizadores. As revoltas estudantis, como "Maio de 68" na França, a luta pelos direitos civis ou pelo respeito à diferença (negros, mulheres, homossexuais, populações indígenas), pelo controle do uso da força militar entre nações (ações pelo fim da Guerra do Vietnã), a contracultura, enfim, inúmeros movimentos sociais provocaram profundos questionamentos ("crise de consciência", de um lado, e "crise de auto-estima", de outro) sobre os modos pelos quais grupos, sociedades e estados se relacionavam, seja nos macroespaços do cenário mundial, seja nas microrrelações locais.

O Desconforto das Representações ou a Hora das Verdades Parciais

O surgimento, em 1986, da coletânea *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, organizada por James Clifford e George Marcus, embora não seja o "big bang" da tendência pós-moderna na antropologia, revelou-se um portal útil para o acesso a esta, por reunir e divulgar as principais idéias que estavam sendo discutidas pelos antropólogos de forma esparsa em artigos e livros. A coletânea resultou de um seminário, ocorrido na Escola de Investigação Americana de Santa Fé, no Novo México, em 1984, cujo objetivo era reunir estudiosos da antropologia e da crítica literária e histórica, para debater problemas relacionados aos aspectos discursivos e metodológicos presentes na elaboração das etnografias. Os ensaios publicados pretendiam, assim, estabelecer críticas sobretudo aos métodos de trabalho mais convencionais da etnografia, propiciando uma renovação das investigações marcada pelo experimentalismo etnográfico.

Considerando as análises presentes nessa coletânea e em outras obras concebidas ou vistas como pós-modernas (publicadas antes e depois da realização do seminário), as propostas do pós-modernismo na antropologia parecem compor duas grandes constelações de preocupações que, embora estejam unidas na prática, poderiam ser assim discriminadas apenas como recurso de exposição. Na primeira, reluzem os problemas relacionados ao trabalho de campo, espaço privilegiado do encontro entre as culturas (por meio do encontro do antropólogo com o grupo pesquisado) que marcou a identidade da antropologia. Na segunda, pulsam os problemas relacionados à natureza da representação etnográfica enquanto discurso e a defesa da etnografia pós-moderna como um gênero situado nas fronteiras de diversos saberes: a dimensão científica (enfatizando a importância da transdisciplinaridade) da etnografia não deve prescindir de sua dimensão artístico-política.

Encontrando o Outro, nos Descobrindo: Poética e Políticas do Trabalho de Campo

Um dos principais problemas colocados pela pós-modernidade refere-se ao suposto esvaziamento da categoria "sujeito" ou à dificuldade de se atribuir conteúdos e lugares precisos a essa categoria quando se trata de relacioná-la a determinados processos históricos contemporâneos, como a aceleração e interconectividade dos acontecimentos. A própria noção de história vem passando, aliás, por sérios questionamentos, chegando mesmo a ter seu fim anunciado.

Como se sabe, a antropologia, entre as ciências sociais, foi uma das que mais problematizaram o lugar dos sujeitos ou, mais propriamente, a necessidade de deslocamento destes na produção do conhecimento. Os primeiros passos da antropologia, no final do século XIX, foram dados nos limites dos gabinetes e bibliotecas de museus de história natural e de sociedades de pesquisa histórica ou geográfica. Estudiosos analisavam povos com os quais raramente tiveram contato baseando-se em informações de livros, nem sempre confiáveis, escritos por missionários, viajantes, agentes coloniais etc. Com o passar do tempo, as várias expedições, realizadas pelos próprios pesquisadores aos locais onde viviam esses povos (Oceania, Ásia, África etc.), propiciaram uma significativa diminuição da distância entre observador e grupo observado e uma maior acuidade nos dados obtidos em primeira mão para as pesquisas. Mas foi, sobretudo, a partir da longa estada e experiência de trabalho de campo de Bronislaw Malinowski na Nova Guiné, descrita em *Argonautas do Pacífico Ocidental*[5], que o trabalho de campo tornou-se o método por excelência da moderna etnografia, e o antropólogo despontou como uma espécie de centro epistemológico do conhecimento produzido. Esse método prescrevia que o antropólogo deveria passar longos períodos de convivência com os grupos estudados – preferencialmente morar entre eles –, acompanhar de perto suas atividades diárias, aprender a língua nativa, enfim, absorver os valores e sentimentos do grupo, observando cuidadosamente o que as pessoas fazem e dizem. Com Malinowski, aprendemos que a viagem feita pelo antropólogo às terras do outro, seja este entendido como as sociedades tribais – os primeiros "objetos" de estudo da antropologia –, ou grupos inseridos nas sociedades urbanas contemporâneas, deveria conter um grande despojamento de si mesmo, uma vocação para a identificação humana, apesar das agruras e dificuldades que o contato poderia oferecer. Somente assim, ao final dessa viagem em torno das culturas observadas, o antropólogo, como os heróis das odisséias, poderia retornar e, por meio de suas etnografias, "revivificar" o outro aos olhos dos leitores. Esse método de inserção, conhecido como "observação participante", foi seguido por sucessivas gerações de antropólogos e "argonautas" e tornou-se um livro de cabeceira dos praticantes dessa disciplina. Afinal, como negar a eficácia desse método quando se lê essa obra e muitas outras que lhe seguiram os passos, nas quais nativos supostamente "exóticos" e "distantes" são transformados em pessoas próximas, comuns, de carne e osso, diferentes de nós apenas porque preferem construir canoas sagradas que "voam" sobre as águas em vez de freqüentar igrejas com anjos pintados no teto?

Quando, entretanto, em 1967, o diário pessoal de Malinowski foi publicado[6] – *A Diary in the Strict Sense of the Term* –, muitos anos após a morte do seu autor, a face menos "nobre" do trabalho antropológico revelou-se de forma desconcertante. No *Diário,* vemos um Malinowski freqüentemente mal-humorado, enfurecido com os nativos, ansiando por voltar à "civilização", reclamando do desconforto daquela vida entre pulgas, mosquitos e crianças barulhentas. A maneira rude com que o autor descreve seus informantes e registra algumas abordagens adotadas para se aproximar deles e obter informações (provendo-os com tabaco ou dinheiro, por exemplo) tam-

5. B. Malinowski, *Argonautas do Pacífico Ocidental.*

6. B. Malinowsky, *Um Diário no Sentido Estrito do Termo.*

bém contrastou com as estratégias de aproximação recomendadas em *Argonautas*. Até a revelação dos desejos sexuais que reprimiu diante do corpo seminu das nativas aparece no *Diário* como um tormento que Malinowski constantemente tenta exorcizar.

É claro que os antropólogos nunca foram "santos" e desde a origem de sua disciplina têm consciência dos conflitos, desentendimentos e jogos de poder e dominação que permeiam as relações que estabelecem com os grupos observados. Essa consciência parece, contudo, ter aumentado a partir dos anos de 1960, sendo sintomática a publicação do *Diário* nesse período, quando as relações entre antropólogos e nativos passaram a refletir as mudanças ocorridas nas relações políticas e econômicas entre os países dos quais, tradicionalmente, provinham uns e outros. Muitos países dos continentes onde os antropólogos geralmente realizavam suas pesquisas de campo, como a África, passaram a reivindicar sua autonomia por meio dos movimentos de independência e de formação dos Estados nacionais. Nesse sentido, as sociedades colonizadas buscaram não apenas assumir o controle de sua história local, mas também serem ativas na construção das identidades e representações que se faziam sobre elas. O surgimento ou a consolidação das "antropologias nativas" ou "periféricas", isto é, das antropologias praticadas por intelectuais do "Terceiro Mundo", reafirmou o interesse dessas sociedades em não serem apenas "objetos científicos", mas "sujeitos políticos" de sua história, como lembrou Lévi-Strauss[7].

Neste contexto, a publicação do *Diário* do "pai" da moderna etnografia causou muita controvérsia e tornou-se um marco para os pós-modernos, não exatamente por mostrar a intimidade do trabalho de campo daquele pesquisador em especial (ou ainda pelo desejo de "assassinar o pai", como diria um freudiano), mas por exibir os bastidores da pesquisa antropológica, mostrando que o encontro complexo entre pesquisador e pesquisado, para a obtenção dos dados de pesquisa, freqüentemente está excluído dos produtos finais que os antropólogos trazem ao público em forma de teses, livros, relatórios etc.

Como aponta James Clifford, a revalorização desse tipo de literatura "confessional", (diários de campo, autobiografias de antropólogos e nativos, "etnografias romanceadas" ou "romances etnográficos")[8], vista até então como marginal em relação ao trabalho etnográfico "mais científico", decorre da valiosa fonte de informações e reflexões que ela possibilita em termos da compreensão da natureza dos encontros etnográficos. Primeiro, porque ao jogar luz sobre os "informantes" dos antropólogos, essa literatura revela de forma ampla que as etnografias possuem fronteiras muito tênues separando e aproximando as "teorias nativas" (dos informantes) das "explicações antropológicas" (assinadas pelos antropólogos). Na coletânea *In the Company of Man: Twenty Portraits of Anthropological Informants*, organizada por Joseph Casagrande[9], por exemplo, vemos como o encontro de alguns informantes com antropólogos foi fundamental na abordagem feita por estes da cultura observada, na escolha dos temas e nos enfoques adotados. As raras etnografias que trouxeram esse diálogo entre antropólogo e informante para o corpo do texto, como o livro *Dieu d'eau, Entretiens avec Ogotemmêli*, no qual Marcel Griaule (1966) refaz a cosmovisão dos Dogon sob a ótica daquele velho sábio, passaram a ser um exemplo valorizado dessa postura. Segundo, porque ao expor os próprios antropólogos, viu-se que a observação participante é parte de um processo de encontro cultural entre pessoas portadoras de identidades contrastivas (de raça, gênero, classe, origem etc.) e não está totalmente isenta

7. C. Lévi - Strauss, "A Crise Moderna da Antropologia", em *Revista de Antropologia*

8. Ver, entre outros: M. Leiris, *Afrique fantome*, 1934; C. Lévi-Strauss, *Tristes Trópicos*; E. S. Bouven, *Return To Laughter*, 1954; G. Balandier, *Afrique ambiguë*; D. Maybury-Lewis, *O Selvagem e o Inocente*, 1965; J. Briggs, *Never in Anger*, 1970; J. P. Dumont, *The Hadman and I*, 1978; P. Rabinow, *Reflections an Field Work in Morocco*.

9. J. Casagrande, *In the Company of Man: Twenty Portraits of Anthropologycal Informants*.

dessas dimensões. As mulheres antropólogas, por exemplo, ao realizarem seus trabalhos de campo são posicionadas, em geral, nos lugares decorrentes das relações de gênero estabelecidas pelos grupos observados, fato que muitas vezes constrange os resultados das pesquisas, pois a esse lugar nem sempre está associado o direito a um determinado tipo de conhecimento ou de atitude investigadora. Em *Women in Field: Anthropological Experiences*, coletânea de relatos de antropólogas, organizada por Peggy Golde (1986), podemos encontrar inúmeros exemplos desses constrangimentos como o da antropóloga norte-americana Ruth Landes que esteve no Brasil pesquisando religiões afro-brasileiras, nos anos de 1940. Landes passou aqui pela experiência de discriminação (por ser mulher numa sociedade patriarcal e num meio acadêmico visto ainda como espaço exclusivamente masculino) que a tornou mais sensível para a elaboração de suas hipóteses sobre o poder feminino das mulheres no candomblé[10]. A etnografia *Women of Value, Men of Renow*, de Annette Weinner, fornece outro exemplo interessante desses contrangimentos. Ao pesquisar os grupos anteriormente etnografados por Malinowski, a autora teve acesso a cerimônias restritas às mulheres e que se mostraram imprescindíveis para a organização dessa sociedade para além dos processos amplamente descritos por Malinowski. As duas etnografias, ao se complementarem, no sentido de enfocar pontos de vista de homens e mulheres sobre a cultura em que vivem, demonstram como o gênero dos pesquisadores, as condições específicas de realização de seus trabalhos de campo, os contextos históricos, sociais e políticos presentes na situação de contato com os grupos observados, entre outros fatores, atuam de modo a diferenciar a natureza das representações etnográficas elaboradas.

Assim, se no modelo "clássico" de etnografia a observação participante surgiu como condição para a realização de um trabalho genuinamente científico – uma técnica de pesquisa –, recentemente questiona-se o quanto a experiência da alteridade poderia ser melhor compreendida se essa técnica fosse pensada também como um objeto do saber etnográfico e não apenas uma condição de construção das etnografias. O mito do pesquisador de campo como um "fantasma" (destituído de classe, sexo, cor, opiniões etc.), que não afeta e não é afetado pelo cotidiano que compartilha com seus interlocutores, ou ainda como um herói da simpatia e da paciência, cuja missão é "humanizar" o outro, esquecendo-se de que ele também deve ser "humanizado" em suas fraquezas e omissões, parece agora exigir novas versões em que o pesquisador encontre um papel mais equilibrado e mais condizente com a situação real da investigação. Afinal de contas, "nativos de carne e osso" exigem "antropólogos de carne e osso", pois é nessa condição que ambos se aproximam e fazem aproximar as culturas ou os valores dos quais são representantes no diálogo etnográfico que estabelecem.

10. A coletânea de E. Lewin e W. L. Leap, *Out in the Field: Reflections of Lesbian and Gay Anthropologists*, contendo relatos de antropólogos homossexuais, também revela questões importantes sobre o papel das identidades sexuais no trabalho de campo.

Além dos Quintais de Hermes: Poética e Políticas da Representação Etnográfica

A antropologia interpretativa, ao prescrever a cultura como um texto e a impossibilidade de produzir etnografias que interpretassem esse texto de forma totalizante, possibilitou que muitos antropólogos, acostumados a ver as culturas como texto e a antropologia como sua interpretação, passassem a olhar para o próprio texto etnográfico como objeto de interpretação. Observando os escritos etnográficos, as preocupações desses antropólogos pós-modernos (ou "metaetnógrafos") recaíram sobre questões relativas ao próprio processo de produção das etnografias e a natureza dos textos resultantes desse processo. Isto é: perguntam-se de que forma transpor a riqueza, a complexidade, as difíceis negociações de significados ocorridas entre antropólogo e grupo pesquisado, enfim, toda a série de problemas e situações imponderá-

veis que surgem durante a realização do trabalho de campo, para a forma final da etnografia, sem perder de vista aspectos relevantes do conhecimento antropológico como o próprio modo pelo qual este é produzido.

Na passagem do trabalho de campo para a elaboração do discurso científico, o antropólogo percebe que experimentar e observar ações ou dialogar "ao vivo" é muito diferente de construir um texto etnográfico considerando essas ações e diálogos[11]. Apesar disso, no desenvolvimento do discurso científico – marcado pela busca da objetividade e universalidade (que o distingue, inclusive, de outras modalidades de discurso) –, pouco se tem refletido sobre a relação entre realidade representada e as próprias condições de produção das representações e sua natureza. Como lembrou Dominique Maingueneau[12]: "Seria diferente se os sociólogos das ciências levassem em conta a economia dos discursos, em lugar de considerá-los apenas como suportes de informações". No caso do texto etnográfico, essa crítica torna-se central, pois, sendo a escrita uma aquisição cultural, a etnografia, como um projeto de produção de conhecimento sobre grupos sociais e suas culturas, possui também sua própria forma de conhecer. Ou seja, especular sobre os conhecimentos de qualquer comunidade, sem questionar o próprio modo como se apreende esse conhecimento, é realizar apenas uma parte dos objetivos da etnografia. A freqüente eliminação, no texto etnográfico, dos "andaimes" que permitem a sua construção elimina também as possibilidades de se olhar *através* da organização da narrativa as múltiplas veredas que lhe deram origem. Sob a homogeneidade do estilo de escrita etnográfica, as experiências de campo tendem a perder algumas de suas características básicas (como a historicidade e eventualidade com as quais as pessoas apreendem os significados do cotidiano cultural) sendo "objetivadas" na forma de *dados* ou *informações* autônomas de qualquer política que as tenha gerado, seja do trabalho de campo ou do texto etnográfico:

> É, de qualquer modo, uma aposta o facto de condensar num livro, que se pode ler em algumas horas, uma experiência de vários anos, sem equivalente na vida da maior parte dos leitores [...]. Entre aquilo que os antropólogos aprenderam e o que conseguem transmitir, é grande o desperdício de conhecimentos: experiência intensa no campo transforma-se em exposição elaborada, as vozes confundem-se, perdem-se os timbres e entoações, os indivíduos só aparecem como representantes do seu grupo, uma mesma gíria antropológica serve tão bem – ou tão mal – para descrever as instituições, como para transmitir as idéias dos Bororo do Brasil, dos Nuer do Sudão e dos Trobriandeses[13].

James Clifford[14] tem mostrado, por exemplo, como o estilo textual da etnografia clássica estabeleceu, entre outros aspectos, o pressuposto da autoridade do etnógrafo cuja presença aparece na introdução do livro ou em notas ao pé da página para valorizar sua experiência pessoal de campo ("de anos vivendo entre nativos") e garantir a veracidade das informações, mas desaparece no desenvolvimento dos capítulos seguintes para garantir, com a impessoalidade do discurso indireto, a legitimidade das conclusões. Para Clifford, essa prática discursiva tende a não considerar o conhecimento etnográfico como resultado de situações de diálogo entre subjetividades concretas que interagem em condições sobredeterminadas de contato e de negociação de sentido. Ou seja, o texto etnográfico, ao privilegiar a voz do antropólogo, tende a anular as outras vozes que o compõem, e que somente em alguns trechos poderão ser ouvidas em forma de citação ou de representação do diálogo assinada pelo autor. As relações de contato entre subjetividades de mundos culturais diferenciados ou divididos internamente por critérios societários são assim desconsideradas na confecção do que se pode chamar de *ficção persuasiva* etnográfica[15].

11. Ver P. Ricouer *apud* E. M. Lagrou, "Hermenêutica e Etnografia", em *Revista de Antropologia*.

12. D. Maingueneau, *Análise de Discurso*, p. 58.

13. D. Sperber, *O Saber dos Antropólogos*, p. 16

14. J. Clifford, *The Predicament of Culture*.

15. M. Strathern, "Out of Context. The Persuasive Fictions of Anthropology", em *Current Anthropology*, p.257.

Para os autores pós-modernos, tanto a crítica às descrições culturais fechadas presentes na etnografia clássica como às descrições culturais densas da escola interpretativa devem ser entendidas como subsídio para uma avaliação da própria natureza do fazer etnográfico, da divisão entre o observador e observado e da ausência de uma perspectiva crítica entre as culturas que entram em contato na situação de pesquisa.

Como argumenta James Clifford, trata-se de trazer para o *corpus* descritivo do texto etnográfico as várias vozes que o modelam, as condições sociais, políticas e de dominação que marcam as circunstâncias do diálogo estabelecido pelo encontro etnográfico, assim como de evidenciar os interlocutores concretos aos quais o texto se dirige e adquire legibilidade. Nesse sentido, cabe à linguagem etnográfica tentar indicar a "concreta concepção heteroglota do mundo".

> Um modelo discursivo da prática etnográfica traz para o centro da cena a intersubjetividade de toda fala, juntamente com seu contexto performativo imediato [...]. As palavras da escrita etnográfica, portanto, não podem ser pensadas como monológicas, como a legítima declaração sobre, ou interpretação de uma realidade abstraída e textualizada. A linguagem da etnografia é atravessada por outras subjetividades e nuanças contextuais específicas, pois toda linguagem, na visão de Bakhtin, é "uma concreta concepção heteroglota do mundo"[16].

Outro problema enfrentado pelo antropólogo na escrita etnográfica refere-se à distinção, que em geral se faz nas etnografias, entre o nível descritivo e o interpretativo ou explicativo.

As marcas dessa distinção, que podem ser encontradas em várias "escolas antropológicas", aparecem, por exemplo, na introdução ao *Argonautas*, na qual Malinowski defende uma separação rigorosa entre a "observação dos fatos" e as "conclusões" às quais chega o antropólogo:

> A meu ver, um trabalho etnográfico só terá valor científico irrefutável se nos permitir distinguir claramente, de um lado, os resultados da observação direta e das declarações e interpretações nativas e, de outro, as inferências do autor, baseadas em seu próprio bom senso e intuição psicológica[17].

E mesmo entre os antropólogos que recentemente têm procurado rever algumas posições sobre o ofício etnográfico, o caráter descritivo da etnografia ainda permanece central:

> Etnografia é o processo de pesquisa no qual o antropólogo de perto observa, grava e participa da vida cotidiana de outra cultura – uma experiência chamada de método de trabalho de campo – e depois escreve explicações [accounts] dessa cultura, enfatizando o detalhe descritivo[18].

Um texto pode, assim, ser classificado como sendo de etnografia, etnologia ou antropologia segundo a ênfase nos aspectos descritivos ou nas teorizações com as quais se representa a realidade observada[19]. Entretanto, o texto etnográfico, como representação dos fatos culturais observados, é uma construção do etnógrafo a partir das representações que os seus interlocutores fazem do mundo cultural em que vivem. Como definiu Sperber[20]:

> As interpretações e as descrições são representações, bem como as reproduções, esboços, citações, traduções, explicações, teorias e recordações. Uma representação é um objeto físico ou mental que, para certos efeitos, é

16. J. Clifford, *The Predicament of Culture*, p. 44.

17. B. Malinowski, *Argonautas do Pacífico Ocidental*, *op. cit.*, p. 22.

18. G. Marcus & M. J. Fischer, *op. cit.*, p. 18.

19. Para Lévi-Strauss a etnografia corresponde "aos primeiros estágios da pesquisa: observação e descrição, trabalho de campo". A etnologia, com relação à etnografia, representaria "um primeiro passo em direção à síntese" e a antropologia "uma segunda e última etapa da síntese, tomando por base as conclusões da etnografia e da etnologia" (Lévi-Strauss, *Antropologia Estrutural*, p. 378). Para Dan Sperber (*op. cit.*, p. 25): "Sob o nome de Antropologia coabitam, com efeito, duas disciplinas bem diferentes que nada predispunha a uma união monogâmica: a Etnografia, disciplina interpretativa, viva e agitada, e a Antropologia propriamente dita, que não é nada mais do que uma projecção filosófica, secundada por um projecto científico sempre adiado. A maior parte dos 'antropólogos' são essencialmente etnógrafos". Como se vê, não é consensual o modo como os diferentes autores definem o que seja a antropologia, a etnologia e a etnografia, ou ainda atribuem importância a estas disciplinas e as relações que estabelecem entre si.

20. D. Sperber, *op. cit.*, p. 26.

suposto substituir a coisa que representa. Logo que o sujeito apercebe, compreende ou aprecia uma representação é, numa certa medida, como se apercebesse, compreendesse ou apreciasse a própria coisa representada. Para que uma representação possa *desempenhar* esse papel, é preciso que esteja numa relação de adequação com o objeto que representa.

Na realização do empreendimento etnográfico há, portanto, um paradoxo inerente à prática etnográfica quando se pede ao antropólogo que utilize os recursos disponíveis de sua sensibilidade para introjetar em si mesmo os significados da cultura que investiga e, por outro lado, em nome da objetividade e das formas legítimas de representação acadêmica, pede-se que esta experiência seja colocada sob padrões que em geral deixam de lado importantes dimensões desses significados. Acompanha esse paradoxo o equívoco de se postular para a representação etnográfica níveis autônomos de apreensão da realidade. Mesmo que os antropólogos estejam conscientes de que os fatos não falam por si mesmos, conforme defendeu Malinowski, as etnografias pretendem que os documentos apresentados, as descrições, possam ser referidos como "fatos brutos", não contaminados pelo uso interpretativo que se quer fazer deles. Como se a própria descrição, ou os elementos com os quais a compomos, já não fosse em si mesma uma forma de interpretação da realidade.

A etnografia pós-moderna, por outro lado, é concebida como uma forma de arte ou ficção pois enfatiza o sentido do artesanal e do ficcional (construído) em termos da valorização da dimensão poética ou literária (aspectos discursivos) do texto etnográfico. Além de pretender interpretar ou descrever as culturas observadas, ela conscientemente se vê como um instrumento de auto-reflexão ou de mediação entre a cultura de quem observa e a de quem é observado. Por isso, na ótica pós-moderna, torna-se fundamental reintroduzir o debate sobre as políticas de significação que presidem a construção de cada experimento etnográfico. Além disso, enfatizar a dimensão ficcional da etnografia é reintroduzir nas ciências humanas um debate sobre aspectos cruciais que determinaram o próprio surgimento do pensamento científico. Como aponta James Clifford[21], esse pensamento vem se definindo desde o século XVIII pela explicação clara e transparente dos seus enunciados *versus* dimensão retórica, pela busca dos fatos em si *versus* caráter ficcional e pela objetividade *versus* subjetividade. Porém, ainda que expulsemos a retórica, a ficção e a subjetividade pela janela elas retornam pela porta.

O Poder das Etnografias e a Natureza Ética do Diálogo Etnográfico

A crescente valorização das diferenças culturais na mobilização dos grupos e no estabelecimento de políticas públicas governamentais tem marcado o cenário político das últimas décadas. Nesse contexto, a antropologia desempenha um papel importante pois é uma atividade que está inserida, independentemente da vontade de seus praticantes, no "olho do furacão dos sistemas de poder que definem o significado"[22]. A etnografia pós-moderna propõe-se, nesse sentido, a tornar central a reflexão sobre os processos de continuidade e descontinuidade que marcam a elaboração e transmissão do conhecimento antropológico e os usos que se faz deste dentro e fora do campo acadêmico. Atualmente, em contraste com os tempos heróicos da antropologia, quando eram produzidos textos sobre povos ágrafos para serem lidos pela sociedade letrada do investigador, muitos grupos investigados pertencem à mesma sociedade do pesquisador ou têm acesso aos seus escritos. Nessas situações, os textos etnográficos podem "voltar ao campo" interferindo nos discursos e práticas locais. Muitas dessas intervenções já são visíveis no campo etnográfico, pois os grupos sabem que ter sua história, mitos e tradições registrados nas etnografias afeta as estratégias políticas internas ou o relacionamento do grupo com a sociedade

21. J. Clifford, *op. cit.*
22. *Idem.*

envolvente[23]. Essa consciência por parte dos grupos faz com que certos enunciados com os quais o antropólogo se confronta na construção de suas representações devam passar por um duplo refinamento, pois da mesma forma que o antropólogo produz interpretações de segunda ou terceira mão da cultura do outro – como afirma Geertz[24] –, não se pode esquecer de que muitos "nativos", em situação de contato ou de compartilhamento das informações, também poderão "ler" ou "reler" a sua cultura por sobre os ombros do antropólogo.

Em muitas áreas, a interferência do discurso antropológico junto aos grupos pesquisados e a utilização deste como subsídio para o estabelecimento de ações dos organismos públicos têm levado os grupos a reivindicarem um papel mais ativo no processo de investigação, seja indicando temáticas de interesse para a comunidade, seja submetendo os resultados parciais e finais da investigação ao escrutínio da comunidade[25]. Vale lembrar que nestas proposições não se trata de submeter a "lógica da pesquisa" à "lógica do nativo" (ou vice-versa) nem de tentar fazer coincidir os interesses desses dois universos, desconsiderando suas posições. Ao contrário, trata-se de sondar essas lógicas e posições por meio de "modelos discursivos de prática etnográfica" nos quais o próprio diálogo etnográfico seja um importante *locus* do conhecimento produzido.

A dissolução das fronteiras que separam "sujeito" e "objeto" da pesquisa etnográfica vem ganhando força também pela ação de pesquisadores que aderem de forma muito mais intensa do que a recomendada pelos cânones da observação participante, à cultura que descrevem. Nesse caso estão os inúmeros antropólogos que se submetem a ritos de passagem específicos que os tornam "membros" dos grupos investigados ou que se tornam ativistas dos interesses do grupo. Simetricamente inversa está a posição de pessoas que saídas de grupos que tradicionalmente são vistos como "objetos de estudo" pela antropologia tornam-se "sujeitos" da pesquisa (adotando o ponto de vista de observador de sua própria cultura ou grupo). Nesse caso estão, por exemplo, índios e sacerdotes que optam pelo estudo de suas culturas sob a perspectiva antropológica. O trânsito entre essas posições tem permitido uma ampliação da reflexão sobre a observação participante principalmente porque enfatiza as dificuldades de passagem de uma posição à outra e a relevância da descentralização das formas de conhecimento.

A necessidade de discutir os limites éticos presentes no diálogo etnográfico, tanto no momento da observação participante, como no da representação/textualização da cultura observada é uma conseqüência natural da politização do saber e do trânsito do discurso antropológico por várias esferas e tipos diferenciados de grupos. O que revelar ou como descrever/analisar situações de campo que em geral envolvem segredos, intimidades, posicionamentos morais contrastivos etc. são questões polêmicas. Muitas descobertas importantes da antropologia se fizeram sobre um terreno arenoso em termos éticos. O antropólogo Gilbert Herdt, por exemplo, ao descrever uma sociedade do pacífico ocidental, analisou o importante papel que as cerimônias de felação praticadas pelos jovens solteiros nos guerreiros desempenham no processo de aquisição da masculinidade. As análises que realizou contribuem de forma significativa para uma relativização de conceitos ocidentais sobre a sexualidade. Porém, será que a tribo consentiria que seus ritos fossem revelados de forma ampla ainda que sob o anonimato (que em geral não funciona para preservar efetivamente a identidade dos grupos ou pessoas) sabendo dos estigmas ainda associados à sua prática na sociedade ocidental? Para Richard Price, o dilema de revelar segredos tradicionais sobre as estratégias de resistência dos saramakas (descendentes de

23. Em trabalho recente, procurei analisar algumas características do trabalho de campo e do texto etnográfico enfocando em particular as pesquisas antropológicas sobre as religiões afro-brasileiras. Ver Silva, 2000.

24. C. Geertz, *A Interpretação das Culturas*, p. 25.

25. O antropólogo, por sua experiência de pesquisa com certos grupos, torna-se um "especialista" nos assuntos relacionados a estes. Muitas vezes é chamado a ser "porta-voz" dos grupos ou "mediador" entre estes e a sociedade envolvente. No Brasil é freqüente que o antropólogo faça laudos periciais ou dê assessoria a órgãos públicos responsáveis, por exemplo, pela demarcação de terras indígenas ou de descendentes de comunidades étnicas, como os quilombos.

quilombolas) do Suriname levou-o a construir uma etnografia na qual o texto apresenta uma polifonia de vozes: sua versão dos fatos aparece ao lado da dos velhos guardiões dos segredos. Com isso, pretendeu fazer uma etnografia em que os vários pontos de vista pudessem ser preservados e avaliados pelo leitor[26].

Enfim, o encontro e o confronto das identidades sociais e o uso das etnografias são dimensões inerentes ao trabalho antropológico. Saber até que ponto essas dimensões podem ser incorporadas ao próprio fazer etnográfico não é, entretanto, apenas uma questão que se coloca unilateralmente ao antropólogo ou ao grupo pesquisado. Para que se possa almejar a produção de etnografias mais sensíveis a esses aspectos é preciso pensar inicialmente que qualquer tipo de passagem daquilo que se vive no plano das pequenas relações locais, sob contexto particular e baseado em reciprocidades pessoais, para o plano público (de acesso irrestrito) deveria resultar de um "desnudamento consentido" entre as pessoas envolvidas. Mesmo porque os antropólogos e os grupos estudados não "dominam" todas as circunstâncias de suas próprias vidas culturais (e, portanto, pessoais). Discutir os termos com os quais estas serão fixadas no texto poderia ser, também, um dos objetivos da observação participante e do diálogo etnográfico. Afinal, etnografar é um verbo transitivo.

Caso seja útil um resumo comparativo de alguns pontos referidos acima (cuja finalidade é a de estabelecer alguma ordem para propiciar a desordem da contestação), vejamos o quadro abaixo.

Etnografia "Clássica"	**Etnografia Pós-Moderna**
Trabalho de campo como atividade de observação do outro, de familiarização do antropólogo com a cultura observada e de coleta sistemática de dados.	Trabalho de campo como espaço de troca de experiências e de verificação da intercomunicabilidade entre os modelos culturais dos quais fazem parte o observador e o observado.
Compreensão antropológica como representação da cultura observada. Ênfase na diferenciação entre o êmico (asserções advindas do universo pesquisado) e o ético (asserções explicativas antropológicas).	Compreensão antropológica como representação da fusão entre ponto de vista nativo e os sistemas simbólicos do antropólogo (que incluem modelos científicos e culturais). Fusão dos modelos êmicos (local, próximo e diverso) e éticos (global, distante e universal).
Antropologia como tradução cultural do outro.	Antropologia como tradução simultânea de culturas e formulação de epistemes alternativas.
Escrita etnográfica: estilo realista e/ou naturalista de representação da cultura observada. Discurso monológico e monofônico (ênfase na separação: Nós/Eles, "Autor"/"Personagens"). Dicotomia entre subjetivismo (experiência de campo) e objetivismo (texto regido por cânones científicos). Distinção entre etnografia (científica) e outros gêneros de narrativa etnográfica (memorialista).	Escrita etnográfica: estilo experimental, busca de uma "descrição participante" (uso de alegorias, pastiche, figuras de linguagem). Discurso dialógico e polifônico (heteroglossia, presença de inúmeras vozes, dissolução da autoria). Valorização da intersubjetividade. Antropologia como "arte" ou "ficção" (mistura de gêneros científico e literário ou dissolução das fronteiras entre eles).

26. J. J. de Carvalho, "A Racionalidade Antropológica em Face do Segredo", em *Anuário Antropológico*.

A Crítica da Crítica Pós-Moderna

Como a semântica da crítica pós-moderna abrange um horizonte volátil e diverso de problemas, torna-se difícil fixar suas proposições e se posicionar criticamente em relação ao conjunto delas. Por esse motivo, como já foi dito, os antropólogos que aderem à pós-modernidade o fazem de forma muito seletiva e precavida, enquanto os que a refutam, em geral, o fazem estabelecendo uma equivalência entre as proposições nem sempre adequada. Por exemplo, embora a prática discursiva etnográfica seja um dos objetos desta crítica, não me parece razoável reduzir a crítica pós-moderna apenas a uma proposta de reflexão sobre a dimensão textual ou retórica das etnografias. As etnografias experimentais, ao problematizar a textualização, revelam uma preocupação com os processos de representação etnográfica justamente porque abandonam a suposta dicotomia entre forma e conteúdo, entre sujeito e objeto do conhecimento. Até mesmo porque uma ênfase na dimensão formal do texto pode resultar em etnografias dispersivas, superficiais, pouco analíticas, que abrem mão da crítica cultural em nome de um "vanguardismo" pouco produtivo. Nesse caso, a etnografia limita-se a reproduzir entrevistas, impressões subjetivas do antropólogo, fragmentos das experiências de campo alçadas a uma anunciada impossibilidade de "descrever o outro".

A antropologia pós-moderna deve ser avaliada também em termos dos campos políticos e científicos que a geraram. Trata-se de reflexões realizadas inicialmente por antropólogos dos países centrais em relação ao tipo de pesquisa e de escritos produzidos sobre povos localizados em geral fora da sociedade do pesquisador. Além disso, indicam a criação de um "lugar alternativo" diante das posições hierarquicamente estabelecidas que constituem o campo acadêmico desses países. Nem todos os aspectos dessa crítica seriam, assim, diretamente aplicáveis às outras antropologias, isto é, às antropologias praticadas, por exemplo, nos países periféricos em que antropólogos e nativos fazem parte de uma mesma sociedade nacional. O que não significa dizer que essas "antropologias periféricas", fortemente influenciadas pelos esquemas teóricos e práticas discursivas estabelecidas nos grandes centros de discussão acadêmica, não sejam passíveis de uma análise baseada na desconstrução etnográfica, nos moldes daquela proposta pelos autores pós-modernos. Na antropologia brasileira, por exemplo, o fato de os antropólogos pesquisarem grupos pertencentes à sua própria sociedade coloca questões específicas para a relação entre pesquisador e pesquisado, pois, se por um lado, "pesquisamos a nós mesmos", por outro, não se pode esquecer a distância que muitas vezes separa as camadas intelectualizadas dos grupos socialmente excluídos que a antropologia tem estudado: índios, negros, populações rurais. Por isso, também aqui, cada vez mais, os antropólogos sentem a necessidade de refletir sobre as condições em que se chega ao campo e como se dá o diálogo com os grupos investigados. A crescente publicação de diários de campo e de relatos antropológicos "menos formais" reflete o aumento do interesse dos antropólogos em expor suas experiências de pesquisa além das "notas de rodapé" e "introduções metodológicas" de seu trabalho, ou mesmo das conversas informais. A moda do "making of" chegou à antropologia.

Adivinhe quem Vem para o Jantar? ou quem Tem Medo de uma Antropologia Experimental?

A relação difícil entre o texto etnográfico (a narrativa) e o trabalho de campo que o sustenta é enfrentada por todo etnógrafo em busca de uma lógica narrativa que "capte" ou "fixe" a lógica cultural que se tenta representar. Pensar a etnografia como um ofício de "ourivesaria" antropológica, o domínio de uma linguagem específica aberta a múltiplos reflexos num jogo de sombra e luz, talvez seja um dos mais difíceis exercícios a

desafiar seus praticantes. Vincent Crapanzano[27] já havia lembrado que os textos etnográficos, ao jogarem luz sobre a cultura do outro, refletem necessariamente a sombra de quem os escreve. Isso posto, resta fazer com que reflitam também a sombra das inúmeras mãos que não os escrevem, mas participam, em vários níveis, da sua construção. Daí o ímpeto pós-moderno de querer explorar de forma radical a experiência singular do diálogo etnográfico e enfatizar no texto a presença dessas diversas vozes, principalmente neste momento em que os mundos manifestam-se progressivamente interligados e as representações dos grupos sobre si mesmos e sobre os outros aparecem numa espiral contínua de sobreposições, num jogo multifacetado de imagens nos espelhos.

A reflexividade e a dialogia propostas pela antropologia pós-moderna não são, entretanto, novidades na disciplina, mas aparecem agora como forma de manter vivos alguns princípios inauguradores desta. Muitos pontos da antropologia pós-moderna podem ser entendidos como utopias, "o melhor dos mundos", modelos "bons para pensar" ou horizontes inatingíveis em sua totalidade, mas de qualquer forma indicam referências razoáveis para a manutenção de sua vocação humanista.

A etnografia como produtora e produto do diálogo cultural é um artefato polissêmico e objeto de críticas, pois todo encontro pressupõe a troca e a interculturalidade; além disso, todo texto etnográfico é resultado não apenas de um processo de observação, mas sustenta-se por meio de alianças, explícitas ou não, que se estabelecem entre o pesquisador e o grupo, as quais possibilitam a real aproximação entre ambos. Ou seja, os dilemas não se resolverão pela busca de um lado "certo" das dicotomias (objetividade *versus* subjetividade, ético *versus* êmico, analítico *versus* empírico, ciência *versus* arte, perto *versus* longe, nós *versus* eles). Na verdade, é na superação dessas dicotomias, conforme vem enfatizando a antropologia crítica ou pós-moderna, que reside o trabalho a ser feito: na busca de novos elementos da mediação necessária e anunciada, na escolha e negociação dos termos com os quais as representações devam embaralhar, sob uma ótica multifacetada, sujeitos, objetos, autores, personagens e leitores do universo etnográfico.

Enfim, se o que faz o antropólogo é escrever (como afirma Geertz), e o que escreve o antropólogo senão confissões (como pergunta e, ao mesmo tempo, responde Lévi-Strauss), ele não o faz como um profeta, médium ou xamã. A "verossimilhança", "autenticidade" e "plausibilidade" das etnografias são sempre decorrentes de relações concretas entre sujeitos social e historicamente definidos e poderiam ser aludidas sobretudo como expressões das políticas que envolvem o trabalho de campo. Até mesmo porque as ilhas, desertos ou regiões distantes nos quais os antropólogos se viam abandonados e dos quais retornavam trazendo suas etnografias estão ficando cada vez mais próximos dos continentes superpovoadas onde "antropólogos" e "nativos" se acotovelam e se olham reciprocamente antes, durante e depois de realizada a etnografia.

27. V. Crapanzano, "Hermes' Dilema: The Masking of Subversion in Ethnographic Description", em J. Clifford & G. Marcus (orgs.), *Writing Culture – The Poetics and Politics of Ethnography*.

Bibliografia

BALANDIER, Georges. *Afrique Ambiguë*. Librairie Plon, 1957.

CALDEIRA, Tereza P. "A Presença do Autor e a Pós-Modernidade", *Novos Estudos do CEBRAP*. São Paulo, n. 21, 1988.

CARVALHO, José Jorge de. "A Racionalidade Antropológica em Face do Segredo", *Anuário Antropológico*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1984.

CASAGRANDE, Joseph B. (org.). *The Company of Man. Twenty Portraits of Anthropological Informants*. Nova Iorque, Harper and Row, 1960.

CLIFFORD, James. *The Predicament of Culture*. Harvard University Press, 1988.

_____. *A Experiência Etnográfica*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1998.

CLIFFORD, James & MARCUS, George. *Writing Culture – The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley, University of California, 1986.

CRAPANZANO, Vincent. "Hermes' Dilema: The Masking of Subvension in Ethnographic Description", In: CLIFFORD, James & MARCUS, George (orgs.). *Writing Culture – The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley, University of California, 1986.

DAMATTA, Roberto. "Relativizando o Interpretativismo", In: CORREA, Mariza & LARAIA, Roque (orgs.). *Roberto Cardoso de Oliveira: Uma Homenagem*. Campinas, Unicamp/IFCH, 1992.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro, Zahar, 1978.

_____. *Local Knowledge*. Nova Iorque, Basic Books, 1983.

_____. *Works and Lives – The Anthropologist as Author*. California, Stanford, 1988.

LAGROU, Elsje Maria. "Hermenêutica e Etnografia", *Revista de Antropologia*. São Paulo, FFLCH-USP, vol. 37, 1994.

LANDES, Ruth. "A Woman Anthropologist in Brazil", In: GOLDE, Peggy (org.). *Women in Field: Anthropological Experiences*. University of California Press, 1986.

LÉVI-STRAUSS, Claude. "A Crise Moderna da Antropologia", In: *Revista de Antropologia*, São Paulo, FFLCH-USP, vol. 10, n. 1 e 2, 1962.

_____. *Tristes Trópicos*. São Paulo, Anhembi, 1957.

_____. *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1970.

LEWIN, Ellen & LEAP, Willian L. *Out in the Field: Reflections of Lesbian and Gay Anthropologists*. Chicago, University of Illinois Press, 1996.

LYOTARD, Jean-François. *A Condição Pós-Moderna*. Lisboa, Gradiva, 1989.

MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de Discurso*. São Paulo, Pontes, 1989.

MALINOWSKI, Bronislaw. *Argonautas do Pacífico Ocidental*. São Paulo, Abril, 1976.

_______. *Um Diário no Sentido Estrito do Termo*. Rio de Janeiro, Record, 1997.

MARCUS, George. "Identidades Passadas, Presentes e Emergentes: Requisitos para Etnografias sobre a Modernidade no Final do século XX ao Nível Mundial", *Revista de Antropologia*. São Paulo, FFLCH-USP, vol. 34, 1991.

_______. "O que Vem (Logo) depois do Pós: O Caso da Etnografia", *Revista de Antropologia*. São Paulo, FFLCH/USP, vol. 37, 1994.

MARCUS, George & FISCHER, Michel J. *Anthropology as Cultural Critique*. Chicago, Chicago University Press, 1986.

MINTZ, Sidney. "Encontrando Taso, me Descobrindo", *Dados, Revista de Ciências Sociais*. Rio de Janeiro, vol. 27, n. 1, 1984.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. *Sobre o Pensamento Antropológico*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1988.

PEIRANO, Mariza. *A Favor da Etnografia*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1995.

PRICE, Richard. *First-Time. The Historical Vision of an Afro-American People*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1983.

RABINOW, Paul. *Reflections on Fieldwork in Morocco*. Berkeley, University of California Press, 1977.

RICOUER, Paul. *Interpretação e Ideologia*. Rio de Janeiro, Alves, 1977.

SAID, Edward. *Orientalismo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

SILVA, Vagner G. da, REIS, Letícia dos & SILVA, José Carlos da (orgs.). *Antropologia e seus Espelhos: A Etnografia Vista pelos Observados*. São Paulo, FFLCH/USP, 1994.

SILVA, Vagner Gonçalves da. "A Crítica Antropológica Pós-Moderna e a Construção Textual da Etnografia Religiosa Afro-Brasileira", *Cadernos de Campo*. São Paulo, FFLCH/USP, n. 1, 1991.

_____. *Orixás da Metrópole*. Petrópolis, Vozes, 1995.

_____. *O Antropólogo e sua Magia. Trabalho de Campo e Texto Etnográfico nas Pesquisas Antropológicas Sobre as Religiões Afro-Brasileiras*. São Paulo, Edusp, 2000.

SPERBER, Dan. *O Saber dos Antropólogos*. Lisboa, Edições 70, 1992.

STRATHERN, Marilyn. "Out of Context. The Persuasive Fictions of Anthropology", *Current Anthropology*. vol. 28, n. 3, 1987.

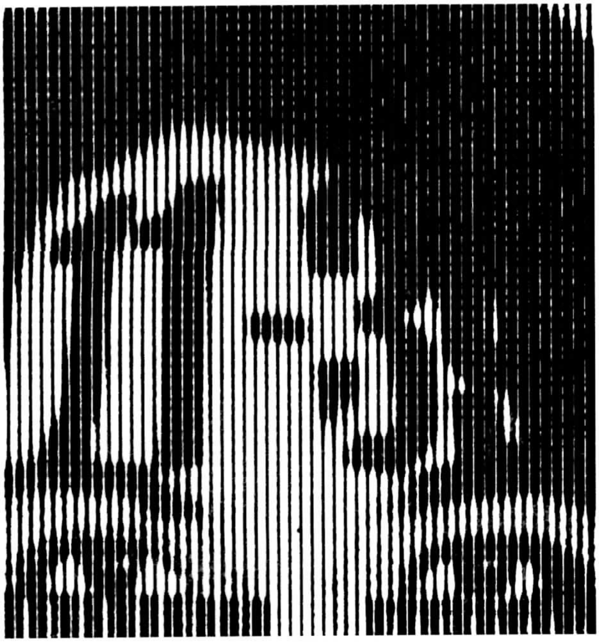
TAUSSIG, Michel. *Xamanismo, Colonialismo e o Homem Selvagem*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1993.

TRAJANO FILHO, Wilson. "Que Barulho é esse, o dos Pós-Modernos?", *Anuário Antropológico*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1984.

WEINNER, Annette. *Women of Value, Men of Renow*. Austin, University of Texas Press, 1976.

7. REVISITANDO O PÓS-MODERNO

Eduardo F. Coutinho



Embora o debate sobre o pós-moderno, que ocupou durante décadas a crítica ocidental, pareça por um lado estar esgotado, um exame cuidadoso do fenômeno vem demonstrar, ao contrário, que ele continua na ordem do dia dos eventos internacionais, tanto no que diz respeito à questão mais ampla da chamada "pós-modernidade", quanto no que concerne ao "pós-modernismo" como estilo estético-literário. Tal afirmativa parte, contudo, da idéia de que a concepção de "pós-modernidade" não dispõe de uma face uniforme, monolítica, e de que o pós-modernismo é um estilo múltiplo, plural, com facetas que variam significativamente no tempo e no espaço. Portanto, é viável dizer-se que o pós-modernismo dos anos de 1990 não é mais o mesmo dos anos de 1960 ou 1970 do século XX, assim como o pós-modernismo europeu não é tampouco o mesmo que dominou o contexto norte-americano. Não obstante, nas manifestações tidas como pós-modernas, tanto num contexto como noutro, reconhecem-se certos traços que permitem a aproximação entre os dois. É essa tensão entre identidade e diferença

que, neste ensaio, constituirá o eixo de nossa discussão, sobretudo com relação ao contexto latino-americano e, particularmente, o brasileiro, onde o debate freqüentemente deu margem a posições extremas que ou aceitavam passivamente o uso do termo e seus derivados ou os rejeitavam de antemão por considerá-los importações indevidas e inadequadas.

Antes, porém, de darmos início a essa discussão, faz-se mister deixar clara a distinção, ainda que por breves pinceladas, entre dois conceitos que se acham na base de nossa reflexão: o de "pós-modernidade" e o de "pós-modernismo". Conforme proposta de Bertens e Fokkema, em seu *International Postmodernism*, que aqui endossamos, o primeiro refere-se a "uma atmosfera cultural geral ou *Zeitgeist*, que supostamente resulta de uma mudança nas condições da produção industrial, no surgimento de novas tecnologias da informação e na globalização do mercado de produtos e idéias", enquanto o segundo está voltado para "as manifestações pós-modernas na literatura e nas artes, em parte refletindo a pós-modernidade, em parte reagindo à literatura e arte modernistas"[1]. Desse modo, encaramos a pós-modernidade como um fenômeno geral, uma *Weltanschauung*, que implica uma série de transformações no panorama cultural ocidental, e o pós-modernismo como um estilo de época, marcado por traços mais ou menos definíveis, que reflete tais transformações. Em ambos os casos, os termos sugerem, pelos seus prefixos, idéias de posterioridade e de contrariedade com relação a momentos ou manifestações anteriores, e é a partir dessas diferenças entre eles que procuraremos melhor precisá-los.

Para muitos estudiosos da questão, a condição moderna inicia-se com o Renascimento, nos séculos XV e XVI; para outros, é no século XVII que surgem os elementos básicos que norteiam a modernidade — discernimento científico entre certeza e erro, metodologias analíticas, esferas de sistematizações e, sobretudo, o reinado da razão; para outros, ainda, é só no século XVIII, o "Século das Luzes", que se pode falar de modernidade, quando começam a definir-se os relatos e representações que estruturam o mundo moderno e emergem fatores fundamentais, os quais transformam radicalmente a vida humana, como a Revolução Industrial inglesa, o racionalismo filosófico francês e o Iluminismo romântico alemão[2]. Qualquer que tenha sido, entretanto, o início da modernidade, fato é que o termo abrange um período multissecular, marcado por estilos tão diversos quanto, por vezes, até antagônicos, e que talvez encontra o seu ponto culminante com o apogeu da civilização burguesa no século XIX e a construção das grandes utopias que dominaram o homem da primeira metade do século XX, acompanhada por avanços técnico-científicos e pela corrida para a industrialização.

O modernismo, ao contrário – e nos referimos aqui, mais especificamente, ao modernismo de língua inglesa, uma vez que é como reação a este que surgirá posteriormente o pós-modernismo –, é um movimento da literatura e das artes em geral restrito a um momento que corresponde à fase culminante da chamada "modernidade", a primeira metade do século XX. Sem pretender de maneira alguma proceder aqui a uma caracterização do movimento, uma vez que isso já foi realizado *ad nauseam* pelos especialistas da questão, pouco ou nada acrescentando à nossa discussão, cabe ressaltar, todavia, alguns de seus traços que, pela importância que lhes será dada mais tarde como dados de continuidade ou ruptura com relação ao pós-modernismo, nos interessam em particular. Assim, lembremo-nos de que o modernismo, reagindo à transparência da representação realista da segunda metade do século XIX associada à ordem social burguesa, instaurou uma crise da representação, marcada pela auto-referencialidade e por uma defesa da auto-

1. H. Bertens & D. Fokkema (orgs.), *International Postmodernism: Theory and Literary Practice*, Amsterdam, John Benjamins, 1997, p. vii. Tradução nossa.

2. Ver, nesse sentido, N. Casullo, "Modernidad, biografía del ensueño y la crisis" (introducción a un tema), em *El Debate Modernidad/Posmodernidad*, Buenos Aires, Puntosur, 1989, p. 16.

nomia da obra de arte que lhe conferiram uma perspectiva fortemente elitista e anistórica. Dissociada de seu contexto histórico e de qualquer preocupação de ordem extra-estética, a obra apresentava um impulso universalizante e totalizador que a inscrevia numa esfera aurática, centralizadora e hegemônica, calcada num princípio binário hierarquizante, que excluía toda manifestação que não correspondesse aos parâmetros instituídos. É claro que o modernismo, mesmo em sua versão anglo-americana, nunca foi um fenômeno monolítico – ele incluía, por exemplo, tanto a euforia da modernização, quanto algumas das mais duras críticas a esse processo —, mas a recusa da tradição passadista era um componente fundamental do movimento, que se colocava lado a lado com a utopia da modernização pela via da padronização e da racionalização. Daí os princípios que regiam o movimento, de modo geral, serem a unidade, o fechamento, a ordem, o anseio de absoluto e a racionalidade.

Esse quadro que dominava a produção cultural anglo-americana começou a apresentar sinais de exaustão no período imediatamente posterior à Segunda Guerra Mundial, quando começaram a pipocar diversas manifestações artísticas de caráter experimental, os quais passaram a pôr em xeque a hegemonia da arte modernista. No entanto, o termo "pós-modernismo" e seus correlatos somente passaram a integrar o discurso crítico norte-americano em finais da década de 1950, quando Irving Howe e Harry Levin os empregaram para lamentar a queda de nível do movimento modernista, representado por figuras como Yeats, Eliot, Pound e Joyce. Esse diagnóstico nostálgico foi, não obstante, substituído por uma visão otimista, favorável, no início dos anos de 1960, nos trabalhos de Leslie Fiedler, Ihab Hassan e Susan Sontag, que tomaram o cunho pluralista do pós-modernismo como um fator positivo e chamaram a atenção para a ruptura de certas dicotomias dominantes no período anterior, como aquela que traçava uma barreira entre o erudito e o popular. Ao longo dos anos de 1960, o termo foi freqüentemente associado a diversas manifestações de arte *pop* nos Estados Unidos, porém foi apenas nos anos de 1970 que ele ganhou um curso mais geral, passando a ser utilizado, em primeiro lugar, na arquitetura e, em seguida, na dança, no teatro, na pintura, no cinema e na música[3]. Em algum momento, nos fins da década de 1970, a expressão "pós-modernismo" migrou para a Europa, tendo sido empregada por Kristeva e Lyotard, na França, e por Habermas, na Alemanha, e dando origem a um dos mais intensos debates sobre a questão – a polêmica entre Lyotard e Habermas. Por essa época, contudo, já os críticos norte-americanos haviam começado a estabelecer relações entre o pós-modernismo e o pós-estruturalismo francês, máxime em sua versão norte-americana, pressupondo, curiosamente, que a vanguarda no âmbito da teoria deve, de algum modo, ser análoga à vanguarda na literatura e nas artes.

Embora essa postura da crítica norte-americana esteja relacionada ao surto da teoria que se verificou no meio intelectual e, mais especificamente, acadêmico dos Estados Unidos, nos anos de 1970 a 1980 – surto esse sem precedentes num país predominantemente voltado para preocupações de ordem mais pragmática –, ela constitui um elemento fundamental para a compreensão do fenômeno pós-moderno, por associar as manifestações artísticas ali surgidas a uma transformação mais ampla na ordem socioeconômica, que vem sendo designada freqüentemente de "pós-modernidade". Daí as observações de Andreas Huyssen, em seu hoje clássico "Mapeando o Pós-Moderno", de que "no início dos anos de 1980, a constelação modernismo/pós-modernismo nas artes e a constelação modernidade/pós-modernidade na teoria social tinham já se transformado em um dos mais disputados campos da vida intelectual das sociedades ocidentais", e de que "o campo é disputado precisamente

3. Ao contrário da suposição corrente de que o termo "pós-modernismo" se originou em Arquitetura, ele foi na realidade importado da Literatura e introduzido na área por Robert Stern e Charles Jencks tardiamente, em 1975. Em filosofia, cabe a Lyotard a primazia na formulação do conceito. Para maiores informações, ver W. Welsch & Sandbothe, "Postmodernity as a Philosophical Concept", em H. Bertens & D. Fokkema (orgs.), *op. cit.*, p. 78.

porque há muito mais em questão do que a existência ou não de um novo estilo artístico, e bem mais do que simplesmente a 'correta' linha teórica"[4]. O pós-modernismo surge no contexto norte-americano – e é talvez o primeiro movimento estético de projeção universal emanado daquele contexto – exatamente porque ali, talvez mais do que em qualquer outro lugar, o processo de modernização tivesse alcançado um estágio que levara à exaustão a literatura do alto modernismo e tornara aquele contexto permeável a outras formas de produção. Tal contexto, que para uns não passa de uma fase inacabada do processo de modernização e para outros constitui a base de uma nova *episteme*, é aquilo que Jameson designa de "capitalismo tardio"[5], ou seja, uma nova fase da sociedade capitalista, marcada pelo domínio de corporações multinacionais e de uma mudança da "centralidade" da produção para a "centralidade" do consumo. Nessa sociedade de consumo do capitalismo tardio, a mercadoria passa a reger todos os aspectos da cultura: a representação, o conhecimento e a informação tornam-se mercadorias, a propaganda se torna um sinal dos tempos e o universo artístico transforma-se num mercado[6].

O modernismo anglo-saxão chegara aos Estados Unidos na era dominantemente industrial, num momento em que predominava a ideologia desenvolvimentista, calcada no mito da América como repositório dos princípios ontológicos e dos valores do Ocidente. Ali, onde os raios do Iluminismo havia se alastrado até as últimas conseqüências, apoiados pelo discurso da antropologia americana e pelo mito de uma democracia no fundo voltada para a defesa dos interesses das classes dominantes, as quais tinham como modelo o "White Anglo-Saxon Protestant", o movimento encontrara terreno fértil para o seu florescimento, apoiado pelo *new criticism*, poética então dominante justamente por sua defesa da autonomia da obra de arte e pela busca da constituição de modelos de cunho universalizante. O pós-modernismo, ao contrário, surgira em situação de crise. A década de 1960, quando ele começa realmente a se fazer notar, é um momento em que a estabilidade do poderio americano passa a ser posta em xeque e a construção do grande sonho americano começa a ruir diante dos diversos movimentos de protesto desencadeados, na ocasião, por parte das minorias insatisfeitas e da desilusão com a Guerra do Vietnã. Nesse momento, não há mais lugar para discursos de teor hegemônico, e o ideal de um universalismo anistórico, sustentado pelo mito do caráter autotélico do texto, cede lugar a uma preocupação com o contexto histórico. A obra de arte deixou de ser modelar, questionando veementemente o cânone, e a onda de politização que invadiu, então, o contexto norte-americano, no qual as vozes de todos os excluídos começaram a se fazer ouvir, multiplicou as formas de expressão artística. As novas possibilidades proporcionadas pela mídia assinalaram caminhos diversos e a distância entre o erudito e o popular foi decisivamente rompida. A estética pós-moderna, se assim pode ser chamada, havia sido associada ao novo panorama político-social, mas carecia ainda de um lastro filosófico que justificasse os embates sofridos pelos ideais remanescentes do humanismo liberal naquele contexto.

É só mais tarde, nos anos de 1970 e 1980, que a academia norte-americana, mergulhando vorazmente nos escritos dos pós-estruturalistas franceses, encontrará o respaldo necessário para a prática estética que já vinha sendo produzida em grande escala nas suas plagas, e, evidentemente, para as lutas políticas que ali se vinham travando por parte dos grupos minoritários, dentre os quais as mulheres, os afro-americanos e os demais grupos étnicos, como os de procedência hispânica. Por esse tempo, no entanto, o pós-modernismo já havia chegado à Europa, e encontrara talvez o seu mais representativo porta-voz na figura de Lyotard, que identifica aquilo que

4. A. Huyssen, "Mapeando o Pós-Moderno", trad. Carlos Moreno, em H. B. de Hollanda (org.), *Pós-Modernismo e Política*, Rio de Janeiro, Rocco, 1991, p. 25.

5. Ver F. Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke Univ. Press, 1992, pp. 1-54.

6. Ver N. Carroll, "The Concept of Postmodernism from a Philosophical Point of View", em H. Bertens & D. Fokkema, *op. cit.*, p. 99.

designa como a "condição pós-moderna" ao declínio das chamadas "narrativas mestras", ou "grandes narrativas da modernidade", como o marxismo e o liberalismo, e à liquidação dos traços iluministas do projeto moderno[7]. Reagindo contra toda forma de pensamento hegemônico ou uniforme, que Lyotard aproxima da coerção e do terror, a nova orientação se caracteriza justamente pela valorização da diferença e da heterogeneidade, expressa precisamente pela abundância de "jogos de palavras", formas de ação, modos de vida e concepções do conhecimento[8]. Disso decorre a polêmica desencadeada com Habermas que, empenhado no resgate do poder emancipatório da razão iluminista, defendia a noção de "consenso" e relacionava os pressupostos pós-modernos com a emergência de tendências políticas e culturais neoconservadoras. Convicto de que toda narrativa ou sistema que acreditasse na possibilidade de se chegar a um acordo público de modo não problemático não tinha mais base de sustentação, Lyotard, ao contrário, vê no "consenso" a marca do conservadorismo e privilegia a noção de "dissenso" como forma de autonomia e liberação do pensamento.

Sem querermos enveredar pelos meandros dessa polêmica, que apresenta aspectos positivos e negativos em ambos os lados, já também amplamente explorados e muito bem sintetizados por Richard Rorty no seu "Habermas and Lyotard on Postmodernity"[9], vale assinalar, todavia, que ela desempenhou importante papel na projeção do debate sobre o pós-moderno em foros internacionais. A partir daí, o termo passou a ser amplamente utilizado com referência a toda ruptura ou afastamento do impulso totalizador e universalizante que norteara a modernidade e a lógica binária que acompanhava tal impulso, em prol, ao contrário, do específico e do local, bem como de uma lógica outra, possivelmente "aditiva", que permitisse a coexistência de opostos em tensão. Partindo da consciência de sua condição de discurso e do reconhecimento de seu caráter histórico, o pós-moderno põe em xeque princípios como valor, ordem, significado, controle e identidade, que constituíram premissas básicas do liberalismo burguês, e se erige como um fenômeno fundamentalmente contraditório, marcado por traços tais como o paradoxo, a ambigüidade, a ironia, a indeterminação e a contingência. Desaparece, dessa forma, a segurança ética, ontológica e epistemológica, que a razão garantia no paradigma moderno e o pós-moderno se insurge como o reino da relatividade. Em virtude de seu cunho contraditório e pelo fato de operar dentro do próprio sistema que procura subverter, o pós-moderno dificilmente pode ser considerado um novo paradigma, porém é inegável que ele sinaliza a arena da emergência de algo novo.

Se é verdade que o modernismo, e agora nos referimos ao movimento estético-literário, nos ensinou que a linearidade, a racionalidade, a relação inextricável entre causa e efeito, o ilusionismo, a transparência da linguagem e as convenções de uma moral pequeno-burguesa eram absolutamente insuficientes como elementos de expressão artística, podemos perfeitamente concordar com John Barth quando afirma, em seu "The Literature of Replenishment"[10], que o contrário desses rasgos tampouco satisfaz. A disjunção, a simultaneidade, o irracionalismo, o anti-ilusionismo, a auto-referencialidade, a noção do "meio como mensagem", assim como a separação entre o estético e o político, os quais fizeram a glória dos modernistas anglo-saxões, são traços cuja eficácia na obra, hoje, depende da relação com outros, muitas vezes seus opostos, e do tratamento, freqüentemente paródico, que lhes é conferido. O fenômeno pós-moderno revela-se justamente naquelas obras em que se

7. Ver J.-F. Lyotard, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979.

8. Ver W. Welsch & M. Sandbothe, "Postmodernity as a Philosophical Concept", em H. Bertens & D. Fokkema, *op. cit.*, p. 76.

9. R. Rorty, "Habermas and Lyotard on Postmodernity", em R. J. Bernstein (org.), *Habermas and Modernity*, Oxford, Blackwell, 1985, pp. 161-175.

10. J. Barth, "The Literature of Replenishment", em *The Friday Book. Essays and Other Non-Fiction*, Nova Iorque, Putnam's Sons, 1984, pp. 193-206.

vislumbra uma pluralidade de linguagens, modelos e procedimentos, e nas quais oposições, tais como entre realismo e irrealismo, formalismo e conteudismo, esteticismo e engajamento político, literatura erudita e popular, cedem lugar a uma coexistência em tensão desses mesmos elementos. Utilizando-se da paródia e de outros recursos técnicos desestabilizadores, o pós-modernismo desestrutura figuras e vozes narrativas estáveis e problematiza toda a noção tradicional de conhecimento histórico, pondo em questão, ao mesmo tempo, todas as instituições e sistemas que constituem as fontes básicas de significado e valor da tradição estética ocidental.

Não há dúvida de que muitos dos aspectos normalmente apontados como denominadores comuns nas obras consideradas pós-modernas já se achavam presentes na estética modernista, tendo alguns deles chegado mesmo a constituir dados fundamentais daquele movimento, como a auto-referencialidade, a ironia, a paródia e a fragmentação da narrativa, que são amplamente intensificadas no novo estilo, justificando em parte a posição de alguns críticos que viam no chamado pós-modernismo uma simples continuação do estilo precedente. No entanto, os traços de ruptura que se verificam nos textos pós-modernos com relação aos do alto modernismo são, inclusive, tão freqüentes e de tal modo significativos que a postura oposta revela-se ainda mais adequada. Dentre estes, citem-se, a título de amostragem, o ecletismo estilístico, o resgate da historicidade ou a revisita crítica ao passado, a consciência do caráter político da obra, a afirmação de uma subjetividade descentrada, a presença freqüente da mídia e a desierarquização entre o erudito e o popular. Embora essa dialética entre continuidade e ruptura seja uma constante na passagem da dominância de um estilo para outro, ela freqüentou durante largo tempo o debate sobre o pós-moderno, ainda mais acirrado pela diverisdade do movimento, que variou muito rapidamente, de um momento para outro, dentro do próprio contexto de origem, e deste para os demais em que se disseminou.

O pós-modernismo dos anos de 1960 constituiu um momento de grande contestação e irreverência, marcado pela eclosão de diversos movimentos de arte *pop* que se voltaram contra a institucionalização da arte do modernismo, realizada em grande parte pelos adeptos do *new criticism*. Mas a grande reação desencadeada nessa primeira fase do pós-modernismo, sob a forma de *happenings*, da arte psicodélica, do *acid rock* e do teatro alternativo ou de rua, foi contra a assimilação, verificada na década anterior, do modernismo canônico pelo consenso liberal-conservador da época, que o transformou em arma de propaganda na guerra-fria anticomunista. Voltado paradoxalmente para o futuro, porém mais próximo dos movimentos de vanguarda europeus do início do século, o pós-modernismo dos anos de 1960 tentou revitalizar essas vanguardas, dando-lhes, entretanto, um caráter marcadamente norte-americano, e chegou a constituir uma espécie de eixo que ficou conhecido como Duchamp-Cage-Warhol. Some-se a tudo isso a presença marcante da mídia, vista inclusive com certo entusiasmo, o que tornou o momento ainda mais próximo das vanguardas e lhe conferiu um sentido afirmativo mais tarde criticado pelos teóricos do movimento.

A grande diferença entre o pós-modernismo dos anos de 1970/1980 e sua fase anterior é que a retórica do vanguardismo extinguiu-se, e os gestos iconoclastas dos defensores do *pop*, do *rock* e das manifestações de sexo livre pareciam desgastados. O otimismo anterior diante da tecnologia – televisão, vídeo, computador –, da mídia e da cultura popular, foi substituído por avaliações mais críticas, e a grande divisão que separava o alto modernismo da cultura de massas deixou de ser tão relevante. A situação, então, parece caracterizar-se, como afirma Huyssen, "por uma dispersão e disseminação cada vez mais amplas das práticas artísticas, todas operando a partir das ruínas do edifício modernista"[11], e nesse terreno passam a desempenhar papel fundamental às diversas formas de "alteridade", que adquirem grande projeção no período. Foi sobretudo a produção de mulheres e artistas de minorias que, como disse ainda Huyssen,

11. Huyssen, *op. cit.*, p. 43.

"com sua recuperação de tradições enterradas e mutiladas, sua ênfase na exploração, em produções ou experiências estéticas, de formas de *subjetividade* baseadas em gênero ou raça e sua recusa a ater-se a padrões canonizados"[12], acrescentou uma dimensão totalmente nova ao pós-modernismo dessa fase.

Nos anos de 1990, as tendências principais do pós-modernismo de 1970/1980 continuaram a prevalecer no contexto norte-americano, mas com uma disseminação bastante expressiva da produção dos grupos minoritários e uma ênfase muito acentuada sobre o debate teórico. No plano internacional, além da expansão do movimento em suas versões locais ou regionais, o seu cunho descentralizador e a concepção do sujeito pós-moderno como provisório e plural deram margem, particularmente nos contextos que passaram por processos de colonização, ao desenvolvimento de uma vasta produção que se tornou conhecida como "literatura pós-colonial", e à qual se acrescentou um forte discurso crítico designado como "teoria pós-colonial". Embora os teóricos do pós-colonialismo façam questão de distinguir a produção que chamam de "pós-colonial" daquela pós-modernista, com base sobretudo no caráter político da primeira e no fato de o seu foco recair sobre uma política da representação, os seus argumentos perdem sustentação por tomarem como referência para a comparação uma vertente específica do pós-modernismo – a norte-americana dos anos de 1970/1980 –, que fora identificada com o desconstrucionismo. Esse pós-modernismo desconstrucionista, que dominou durante um curto tempo as universidades norte-americanas, e que se baseava na idéia de que a linguagem está fadada à auto-reflexividade, foi apenas o momento de um amplo processo, não podendo absolutamente ser generalizado[13].

Ao contrário desse tipo de pós-modernismo anti-representacionista e auto-referencial, o que predominou, desde meados dos anos de 1980 até o presente, foi justamente um pós-modernismo que retornou à questão da representação e do sujeito. Com base nos últimos trabalhos de Foucault sobre o sujeito, os seus porta-vozes reconhecem que, na ausência da representação, torna-se mais do que nunca indispensável saber-se quem produziu ou quem controla uma determinada representação. Se as representações não correspondem ao mundo, elas devem representar algo mais e, ao fazê-lo, elas serão inevitavelmente políticas, sempre oriundas de um quadro ideológico limitado no tempo e no espaço. A ênfase, como afirma Hans Bertens, recai desse modo sobre a idéia de poder. Em suas palavras, "as representações não apenas refletem o poder ou relações de poder; elas são veículos de poder"[14]. E esse pós-modernismo, do qual o *Orientalism*, de Edward Said, é um bom exemplo, funciona para expor e desfazer hierarquias de poder e advogar diferenças, a fim de permitir que as inúmeras vítimas da representação falem por si próprias. É nesse sentido que o pós-modernismo é, como afirma Linda Hutcheon, um fenômeno "decidamente histórico e inevitavelmente político"[15].

Do ponto de vista do elemento histórico a que Hutcheon se refere, o pós-modernismo como um todo apresenta uma diferença significativa com relação ao modernismo anglo-saxão, na medida em que deixa de lado sua preocupação universalista que negligencia o contexto e passa, ao contrário, a considerá-lo fundamental na produção tanto artística quanto discursiva de um modo geral. Essa presença indispensável do passado, que a crítica menciona, não é um retorno nostálgico, mas uma revisita crítica, um diálogo com a tradição da arte e da sociedade, no qual suas formações são problematizadas pela reflexão

12. *Idem*, p. 46.

13. Ver, nesse sentido, H. Bertens, "The Debate on Postmodernism", em H. Bertens & D. Fokkema, *op. cit.*, pp. 3, 6-7, e Linda Hutcheon, "Beginning to Theorize Postmodernism", em J. Natoli & L. Hutcheon (orgs.), *A Postmodern Reader*, Nova Iorque, State University of New York Press, 1993, p. 257.

14. H. Bertens, "The Debate on Postmodernism", em H. Bertens & D. Fokkema (orgs.), *op. cit.*, p. 6.

15. L. Hutcheon, "Beginning to Theorize Postmodernism", em J. Natoli & L. Hutcheon (orgs.), *op. cit.*, p. 244.

crítica do presente, e que se evidencia com clareza quando se pensa, por exemplo, na esfera da arquitetura. Nesta, Jencks afirma que, entre os diversos males que afetaram a área no período modernista, que se estendeu de 1920 a 1960, o mais grave foi justamente "a perda da consciência histórica"[16]; daí a reação em defesa da cidade histórica que marcou o início do período considerado pós-moderno. No caso da literatura, tal reação verificou-se, entre outras coisas, por meio de um tipo de poesia que dialoga o tempo todo com a tradição poética na qual ela própria se insere, bem como um tipo de ficção que Hutcheon denominou de "metaficção historiográfica"[17]. Nesse tipo de narrativa, o passado é resgatado não mais como documento portador de verdades incontestáveis, mas como texto, como discurso, e é conscientemente abordado com o olhar do presente.

No que diz respeito ao segundo aspecto mencionado por Hutcheon, o político, embora já tenha sido amplamente comentado ao longo deste texto, cabe ainda frisar alguns de seus traços, se não, mais pela importância que tiveram no quadro geral do movimento: a incerteza ontológica, oriunda da consciência da ausência de centros, de linguagens privilegiadas ou discursos considerados elevados, e a multiplicidade de identidades decorrente do abandono da noção de uma espécie de "entidade coerente", que tivesse o poder de impor a ordem sobre o seu *milieu*. Surgido, como vimos, como reação à visão de mundo monolítica e universalizante do modernismo anglo-saxão, identificada à tradição ontológica pós-iluminista dos anos de 1950, e associado desde o início às reivindicações dos grupos minoritários, que começaram a conquistar espaço na década subseqüente, bem como à visão de mundo difundida pelos filósofos pós-estruturalistas franceses, o pós-modernismo caracterizou-se justamente pela consciência do valor e significado de se respeitar a diferença e a alteridade. Assim, erguendo-se contra toda sorte de etnocentrismo e logocentrismo e contra todo tipo de identidade unívoca e estática, em favor da diversidade e da pluralidade de caminhos, o movimento não epenas deu margem a um vasto leque de possibilidades artísticas, como também abriu novos campos de investigação intelectual, social e política.

Essa crítica ao logocentrismo, ou à hierarquização dos discursos, que privilegiava os detentores do poder nas sociedades ocidentais, e o combate à noção de identidade unívoca aproximaram o pós-modernismo de outra tendência contemporânea dos estudos universitários que se vinha desenvolvendo em grande escala no contexto anglo-americano e que, nos anos de 1990, alcançou verdadeira voga: os chamados estudos culturais[18]. Também nessa seara, assim como na dos estudos pós-coloniais, os seus adeptos recusaram-se a reconhecer a aproximação com argumentos semelhantes. Contudo, igualmente aqui a reação carece de procedência quando se pensa no sentido político de ambos os movimentos, voltados para a desconstrução das estruturas petrificadas da metafísica ocidental que hierarquizava o conhecimento, tanto envolvendo numa espécie de aura certos tipos de discurso, como o estético, como privilegiando certas culturas e erigindo-as como modelares. Ao lado da contestação efetuada em ambos os casos a respeito da noção de um sujeito unificado e coerente, encontra-se, evidentemente, o questionamento de todo e qualquer sistema homogeneizador. Assim, a idéia de um discurso ou de uma cultura central, uniforme e exemplar, deixa de existir, e aquilo que era periférico, marginal ou excêntrico passa a ocupar o mesmo plano. O local e o regional passam a ser valorizados e aquilo que antes era rejeitado como cultura de massas passa a integrar o circuito dos currículos acadêmicos.

Porém, a descentralização do sujeito verificada no pós-modernismo teve ainda um outro efeito fundamen-

16. C. Jencks, "Post-Modern Architecture and Time Fusion", em H. Bertens & D. Fokkema (orgs.), *op. cit.*, p. 123.

17. L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Nova Iorque/Londres, Routledge, 1988.

18. Ver, neste sentido, H. Bertens, *op. cit.*, pp. 3, 6-7 e J. Natoli & L. Hutcheon (orgs.), *op. cit.*, p. viii.

tal que contribui enormemente para o seu cunho inequivocamente político: o favorecimento do desenvolvimento da produção oriunda dos grupos marginalizados, seja dentro do próprio eixo-central euro-norte-americano, seja no universo periférico, composto pelo resto do mundo, em particular pela Ásia, África e América Latina. No primeiro caso, ressalte-se a produção das mulheres, ou mais especificamente dos diversos grupos feministas, dos afro-americanos, com suas diferentes formas de expressão, e dos demais grupos étnicos e sexuais minoritários, como os hispânicos e orientais ou os homossexuais. E no segundo caso, em especial, a produção que vem fazendo parte, hoje, dos estudos pós-coloniais, marcada em grande parte pelo retorno a tradições e dialetos locais, como resultado do que vem sendo designado de "uma nova sensibilidade ecológica". Em todos esses casos, no entanto, é preciso assinalar também que essa produção se tem feito acompanhar de um discurso crítico bastante poderoso, que vem imprimindo a ele uma marca toda especial. O pós-modernismo vem, ainda, mostrar que, assim como tantas dicotomias que por largo tempo dominaram a *Weltanschauung* ocidental, a oposição entre teoria e prática poética não tem tampouco base de sustentação.

Se o pós-modernismo é heterogêneo e plural, avesso a todo tipo de generalização, como vimos demonstrando até o presente, suas configurações são evidentemente distintas, tanto nas diferentes formas de arte ou ainda áreas do conhecimento, quanto nos diferentes contextos em que se manifestam. No primeiro caso, bastaria mencionar que o pós-modernismo na dança, por exemplo, apresenta uma forma bastante distinta, e até mesmo contraditória àquela que apresenta, por exemplo, na arquitetura ou em literatura[19]. E, no segundo caso, lembremo-nos de que certas vanguardas européias, embora cronologicamente correspondessem ao período modernista, estiveram freqüentemente menos próximas desse movimento do que do pós-modernismo anglo-americano, principalmente dos anos de 1960, e que o que vem sendo chamado de pós-modernismo em países, por exemplo, da Europa Oriental, e principalmente da Ásia, África e América Latina, são manifestações muitas vezes bastante distintas daquelas dos modelos norte-americanos e da Europa Ocidental[20].

Na América Latina, o debate sobre o pós-modernismo chegou nos anos de 1980, trazendo à tona a indagação sobre a possibilidade de se considerar a produção surgida no continente na segunda metade do século XX como pós-moderna e dividindo a crítica em duas posições extremas. Portanto, de um lado situam-se os críticos que, baseados em teóricos euro-norte-americanos que consideraram Borges ou García Márquez como pontos de referência do movimento[21], vêem a América Latina inclusive como uma espécie de berço do pós-modernismo, e de outro aqueles que, denunciando o conceito como alienígena, como mais uma importação do meio acadêmico primeiro-mundista, e vendo naqueles que o empregam uma postura etnocêntrica, rejeitam o uso do termo com relação à literatura e às artes latino-americanas. Deixando de lado o cunho dicotômico da oposição, teceremos uma reflexão sobre o fenômeno pós-moderno na América Latina, focalizando a questão por intermédio de uma perspectiva semelhante à que adotamos ao tratá-la no seu contexto de origem, ou seja, levando em consideração dois eixos fundamentais, representados

19. Ver, nesse sentido, S. Banes, "Postmodern Dance", em H. Bertens & D. Fokkema (orgs.), *op. cit.*, pp. 151-156.

20. Ver a seção "The Reception and Processing of Postmodernism", de H. Bertens & D. Fokkema (orgs.), *op. cit.*, pp. 297-516.

21. Ver, por exemplo, J. Barth, "The Literature of Exhaustion", em *Friday Book. Essays and Other Non-Fiction*, Nova Iorque, Putnam's Sons, 1984, pp. 62-76, em que o autor toma Borges como ponto de referência do pós-modernismo, aventando a possibilidade de existência de um "pós-modernismo *avant la lettre* na América Latina, ou "The Literature of Replenishment" (*loc. cit.*), do mesmo autor, em que ele considera *Cien años de soledad*, de García Márquez, uma espécie de texto paradigmático do pós-modernismo, ao estudá-lo em comparação com duas outras obras, representativas de momentos anteriores: *Ana Karenina*, de Tolstói, no que diz respeito ao realismo, e *Finnegans Wake*, de Joyce, no que concerne ao modernismo.

pelas relações modernidade/pós-modernidade e modernismo/pós-modernismo. Nesse último caso, a produção latino-americana da época em causa será abordada em relação tanto com a sua produção do período anterior, quanto com a do contexto euro-norte-americano do mesmo período, e será sempre encarada nas suas diferenças histórico-culturais.

No que concerne ao primeiro desses eixos, a relação modernidade/pós-modernidade, cabe lembrar que, se a pós-modernidade é um fenômeno exclusivo das sociedades informatizadas, pós-industriais e altamente tecnológicas, fica difícil referir-se à questão no que concerne à América Latina. No entanto, o problema não é tão simples como pode parecer à primeira vista. Em primeiro lugar, poder-se-ia perguntar até que ponto é possível condicionar o pós-moderno a este tipo de sociedade que Jameson denominou de "capitalismo tardio", e em seguida se poderia igualmente indagar até que ponto a América Latina é uma sociedade que não apresenta traços desse sistema. Não há dúvida de que, ao relacionar o pós-moderno a um estágio avançado do capitalismo, próprio de sociedades de consumo altamente tecnicizadas, os teóricos se referiam ao chamado Primeiro Mundo; no entanto, poder-se-ia indagar, de imediato, se classificações como essa ainda se sustentam numa era dominada pela chamada globalização. Além disso, e agora nos referimos à segunda parte do argumento, qualquer análise criteriosa de sociedades como a latino-americana deixa claro que estas, ao mesmo tempo em que diferem significativamente das sociedades ditas primeiro-mundistas, apresentam, por outro lado, uma grande quantidade de aspectos que são próprios dessas mesmas sociedades, máxime no que diz respeito aos avanços tecnológicos. É essa diversidade, ou, se preferirmos, a desigualdade socioeconômica, que levou críticos brasileiros a ver seu país como uma espécie de "Belíndia" (um misto de Bélgica e Índia), e que levou a crítica argentina Beatriz Sarlo a afirmar que o seu país "vive o clima do que se chama 'pós-modernidade' no marco paradoxal de uma nação fraturada e empobrecida"[22], ao que ela acrescenta: "São vinte horas diárias de TV, em cinqüenta canais, e uma escola desarmada, sem prestígio simbólico nem recursos materiais; paisagens urbanas traçadas segundo o último *design* de mercado internacional e serviços urbanos em estado crítico"[23].

O processo de modernização pelo qual passou a América Latina na segunda metade do século XX, embora mais acelerado do que nunca, continuou apresentando fortes contradições, decorrentes de uma economia dependente e de uma realidade social altamente matizada e diferenciada. Trata-se de uma sociedade na qual culturas indígenas tribais mesclam-se com o campesinato tradicional, com descendentes de escravos, com um amplo proletariado urbano e com uma elite cosmopolita semelhante àquela que se encontra nos grandes centros ocidentais, como Paris ou Nova Iorque. Assim, se nessa sociedade há aspectos que a aproximam de uma era pós-industrial, característica das civilizações informatizadas do chamado Primeiro Mundo, por outro lado abundam elementos que apontam para um estágio até mesmo pré-industrial. Daí a observação de George Yúdice, no sentido de que as formações socioculturais latino-americanas e as narrativas daí decorrentes – tanto os projetos políticos, econômicos e culturais descolonizadores, quanto as tentativas de sobrevivência, como as chamadas "economias informais" e as atividades legais ou ilegais que driblam o controle governamental (guerrilhas, narcotráfico etc.) – não são fenômenos pós-modernos, mas, antes, são respostas alternativas ao grande *récit* da modernidade[24]. No entanto, se admitirmos essa heterogeneidade como marca do pós-moderno, bem como a desconstrução sistemática das grandes narrativas que põe em xeque, constantemente, o papel do Iluminismo para a identidade

22. B. Sarlo, *Cenas da Vida Pós-Moderna: Intelectuais, Arte e Vídeo-Cultura na Argentina*, trad. Sérgio Alcides, Rio de Janeiro, UFRJ, 1997, p. 7.

23. *Idem, ibidem*.

24. G. Yúdice, "Postmodernity and Transnational Capitalism in Latin America", em *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, (1) pp. 87-110, março 1991, p. 88, trad. nossa.

cultural do Ocidente, bem como o problema da totalidade e do totalitarismo na episteme pós-moderna, torna-se pelo menos viável um exame da produção cultural latino-americana sob a óptica do pós-moderno[25]. Mesmo nesse caso, é preciso que entendamos que a pós-modernidade se configura como respostas ou propostas estético-ideológicas locais, diante da transnacionalização capitalista, não apenas na América do Norte e na Europa, mas em todo o mundo. Essas respostas/propostas poderão, sem dúvida, integrar o quadro amplo que vem sendo designado pela crítica da cultura atual como pós-moderno, porém elas são povoadas de signos peculiares que encerram as contradições referidas, como computadores sofisticados convivendo com alta dose de miséria e analfabetismo, frisando-se que tais elementos não podem deixar de ser levados em conta no caso da América Latina.

No que diz respeito ao segundo eixo referido – a relação modernismo/pós-modernismo –, qualquer exame cuidadoso da produção estético-literária latino-americana desde os anos de 1950 ou 1960 até o presente, em contraste com a anterior, traz de imediato à tona uma série de elementos que sinalizam uma inegável mudança, de natureza bastante significativa, sendo que muitos desses elementos apresentam denominadores comuns com aqueles de outras produções congêneres, dentre as quais as de países do Primeiro Mundo arroladas como pós-modernistas. No entanto, encarar tal produção como pós-moderna, nos moldes em que vem sendo definida a produção de contextos como o norte-americano e o da Europa Ocidental, acarreta uma série de problemas, alguns dos quais passaremos a discutir. Para tanto, porém, é preciso que comecemos por lembrar algumas diferenças fundamentais entre os movimentos anteriores nos dois contextos em causa – o modernismo anglo-americano e, no caso da América Latina, as vanguardas hispano-americanas e o modernismo brasileiro. Dentre essas diferenças, vamos nos deter em duas, não só pela importância que tiveram no quadro de cada movimento, como também pelo cunho radical da oposição a lhes conferir grande visibilidade.

Enquanto o modernismo anglo-americano foi marcado por forte teor lúdico-experimental, socialmente marginal, responsável pela separação entre o estético e o político, na produção latino-americana, o equivalente, cronologicamente, a este elemento, em vez de opor-se ao social, em geral, serviu para complementá-lo, revelando muitas vezes como inusitado o caráter dicotômico do par estético/político. A ruptura da forma – uma tônica tanto das vanguardas hispano-americanas, quanto do modernismo brasileiro –, longe de constituir mera investida lúdica, era, antes, uma postura política, conscientemente assumida, que punha em xeque, por meio da contestação da dicção poética tradicional, todo o universo com o qual essa dicção se relacionava. Além disso, o elemento épico, o veio sociopolítico que sempre permeou a literatura latino-americana desde as suas mais remotas manifestações, nunca esteve completamente ausente nesse momento, ainda que oscilando o seu grau de intensidade.

Do mesmo modo, o hermetismo, que levou o modernismo anglo-americano a se banhar, na expressão de Merquior, numa semiose da escuridão[26], não encontrou, nesse período, solo fértil na América Latina. No Brasil, como em praticamente toda a América de língua espanhola, o que prevaleceu, ao contrário, *foi a luta contra o* rebuscamento formal de estéticas anteriores – como o parnasianismo, o simbolismo e o chamado modernismo hispano-americano –, que se reverteu em verdadeira apologia de uma linguagem coloquial e regional e de formas ou gêneros populares, marcados por tônus específicos. Os exemplos compõem grande leque e já são amplamente

25. Ver E. F. Coutinho, "O Pós-Modernismo e a Ficção Latino-Americana Contemporânea: Riscos e Limites", em *Terceira Margem, Revista da Pós-Graduação em Letras da UFRJ*, Rio de Janeiro, UFRJ, n. 1, pp. 70-74, 1993.

26. J. G. Merquior, "O Significado do Pós-Modernismo", em *O Fantasma Romântico e Outros Ensaios*, Rio de Janeiro, Vozes, 1980, p. 38.

divulgados, mas não é demais lembrar, aqui, a rapsódia mário-andradina, painel folclórico brasileiro da mais perfeita compleição, e o clamor de Oswald, um porta-voz, no "Manifesto da Poesia Pau-Brasil": "A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos"[27]. Na América Hispânica, mencionem-se, igualmente, o *criollismo*, o indigenismo e um regionalismo de sólida expressão, e aponte-se ainda a paródia de gêneros populares, empreendida por figuras como Borges.

Os exemplos acima indicam que o modernismo brasileiro e seus equivalentes hispano-americanos apresentaram uma feição própria, que os distinguiu do movimento anglo-americano, sendo essa feição resultante das circunstâncias histórico-culturais em que eles emergiram e frutificaram. Num contexto neocolonizado, de forte dependência econômica, com diferenças sociais acentuadas e dose elevada de miséria, a revolta contra a cultura oficial, comum à grande maioria da produção estético-literária ocidental da primeira metade do século XX, não pôde deixar de fazer-se acompanhar de um processo antropofágico de assimilação seletiva, no qual se expurgava a tradição autoritária, de teor colonialista e centralizador, mas se valorizava a tradição popular em suas faces múltiplas e regionais. Tais fatos, se, por um lado contribuíram, juntamente com outros, para conferir aos movimentos latino-americanos um caráter *sui generis*, por outro lado os aproximam, de algum modo, do pós-modernismo anglo-americano, acrescentando, como no caso das vanguardas européias, um complicador à questão. Além disso, se eles também aproximam os nossos movimentos de tais vanguardas, as diferenças que estabelecem com estas são igualmente significativas.

Foram esses fatores, somados a outros de relevância similar e à emergência de formas descontínuas, alternativas e híbridas, resultantes da heterogeneidade cultural, que levaram alguns críticos a afirmar, tomando Borges como um dos referenciais, que o berço do pós-modernismo se situava na América Latina. É ainda com base nesses mesmos fatores que outros estudiosos da questão apontaram autores da chamada "geração do *boom*", na América Hispânica, como Cortázar, García Márquez ou Fuentes, ou da "terceira geração modernista", no Brasil, como Guimarães Rosa ou Clarice Lispector, como representantes do pós-modernismo, colocando-os lado a lado com os próceres do movimento anglo-americano. Não há dúvida de que uma análise minuciosa de suas obras, em comparação com aquelas de autores representativos do pós-modernismo anglo-americano, revelaria uma série de aspectos que poderiam justificar a aproximação. Mas, a despeito da presença de fortes denominadores comuns – que se estendem, no caso da literatura, desde o uso constante da metalinguagem e da intertextualidade, bem como do questionamento do racionalismo pela exploração de outros níveis de realidade, até a substituição de uma lógica fundada no "ou" por uma lógica calcada no "e", num ecletismo arrojante, em que se contesta toda sorte de dicotomia e se anseia pela pluralidade –, as diferenças entre os dois grupos de obras são de tal modo relevantes, em decorrência das circunstâncias que fundamentam os contextos histórico-culturais nos quais surgiram, que a aproximação aludida adquire um quê de falaciosa.

Porém, se a designação de pós-modernista com relação às obras dos autores mencionados soa inadequada à crítica latino-americana, o mesmo não ocorre no que diz respeito à produção estético-literária desenvolvida na fase posterior da vida do continente – os anos de 1970/1980, particularmente estes últimos. Aqui também, apesar das marcas de continuidade se acharem presentes, as transformações ocorridas com relação à fase anterior foram muito expressivas, tanto no âmbito da ficção, quanto no da poesia. No primeiro caso, citem-se a presença mais intensa da mídia extraliterária, a acentuação da fragmentação do texto e da polifonia de vozes narrativas, a presença freqüente da paródia e do pastiche, assim como a consciência hiperbólica do texto enquanto

27. O. de Andrade, "Manifesto da Poesia Pau-Brasil", em G. M. Telles (org.), *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*, Petrópolis, Vozes, 1977, p. 267.

tal, e, no segundo caso, a ênfase sobre o ecletismo estilístico, a retomada de textos do passado, a intertextualidade acentuada, o tratamento parodístico e o exercício constante da metalinguagem, presentes sobretudo na chamada "poesia marginal"[28].

Esses aspectos, sem dúvida, concorrem para o estabelecimento de paralelos com o pós-modernismo norte-americano e europeu, porém mesmo nesse caso, em qualquer análise criteriosa, as diferenças avultam de imediato, chamando a atenção para a singularidade da produção latino-americana. O processo de modernização ocorrido nas últimas décadas na América Latina apresenta, como vimos, uma feição peculiar, característica de uma economia dependente e de uma realidade social marcadamente heterogênea, e as manifestações estéticas surgidas nesse contexto acham-se em constante diálogo com tais aspectos. Além disso, a natureza colonial e neocolonial da cultura do continente coloca em cena a preocupação com o estatuto e mesmo com a sobrevivência de nossas tradições histórico-culturais, o que faz reemergirem questões impróprias ou sepultadas em outras culturas, como a do barroco ou a da literatura não oficial anterior à chamada cultura de massas, das quais o *corrido* mexicano ou a literatura de cordel brasileira são exemplos evidentes.

Todas essas questões que marcam a produção estético-cultural latino-americana, na segunda metade do século XX, dão margem a que se fale na existência de uma produção pós-modernista nesse contexto. No entanto, para que se possa aceitar a designação, é preciso entender "pós-modernismo" como um conceito fundamentalmente heterogêneo que, na órbita da América Latina, constitui um conjunto de traços que distinguem a produção da segunda metade do século XX daquela que fora arrolada, pelas histórias literárias, como modernista, no caso brasileiro, e vanguardista, no caso hispano-americano, porém ao mesmo tempo prolongando, e em alguns casos acentuando, aspectos desses mesmos movimentos, e que, no plano internacional, aproximam essa produção de suas contemporâneas na América do Norte e na Europa, mas mantendo também traços eminentemente próprios. Afora isso, é preciso lembrar, ao relacionar o pós-modernismo com a pós-modernidade, que as manifestações literárias que têm surgido na América Latina, nesse período, constituem respostas estético-ideológicas específicas diante da situação socioeconômica, ou melhor, histórica, que caracteriza tal contexto. Assim, elas só podem ser estudadas, nos parece, sob uma perspectiva comparatista, que estabeleça um diálogo em pé de igualdade com as manifestações contemporâneas similares verificadas na América do Norte e na Europa. O termo "pós-modernismo" e seus cognatos são, evidentemente, meros rótulos que, se não surgiram originariamente na América do Norte, lá se consolidaram, e o seu código foi construído a partir de um *corpus* também específico, e por oposição a outro que dominava anteriormente naquele universo. Portanto, tomá-lo para designar outra produção emergente de um meio distinto – marcada, inclusive, por expressivo processo de transculturação, como é o caso latino-americano – é tarefa que só pode ser realizada com extrema cautela.

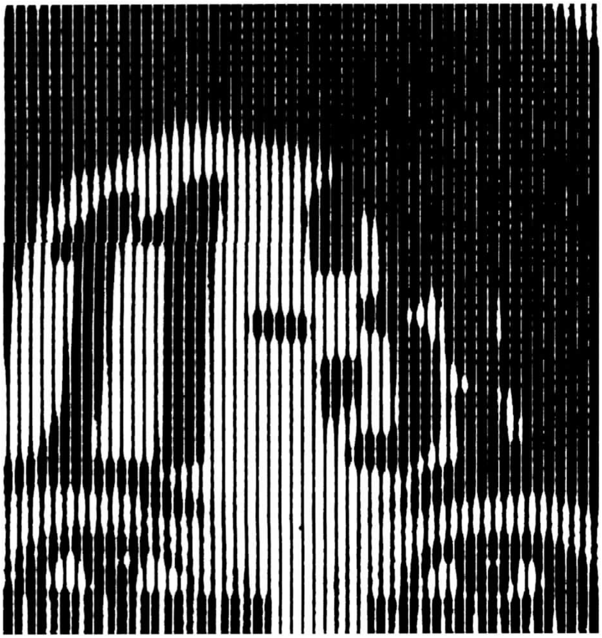
É verdade que a heterogeneidade com que vem sendo caracterizado o fenômeno, pela crítica, a ponto de concluir-se que não há apenas um pós-modernismo, mas vários, favorece a utilização do termo com respeito à produção latino-americana, mas, ainda assim, é necessário indagar-se a que fase dessa produção se estaria referindo e com relação a que modernismo, ou modernidade, ele se opõe ou sobrepõe, bem como de que outra produção pós-moderna ele se aproxima ou se distancia. O modernismo brasileiro e as vanguardas hispano-americanas já foram movimentos marcados por matizes muito peculiares, e é do mesmo modo que se vem desenhando a produção posterior, desde os anos de 1950 até o presente. Assim, chamemo-la ou não de pós-modernista, seja com relação ao momento anterior dessa mesma literatura ou cultura, seja com rela-

28. Para uma discussão mais detalhada da questão no contexto brasileiro, ver E. F. Coutinho, "O Pós-Modernismo no Brasil", em A. Coutinho (org.), *A Literatura no Brasil*, 4ª ed., 6 vols., São Paulo, Global, 1997, pp. 236-244.

ção às manifestações contemporâneas do mundo euro-norte-americano; o importante é que ela seja sempre reconhecida na sua diferença. A questão é obviamente complexa e controvertida, e não pretendemos aventurar nenhuma resposta categórica neste texto. Basta que fiquemos com uma reflexão cujo objetivo primordial foi retomar o fio das discussões desencadeadas pela crítica sobre o assunto.

8. CULTURA, SOCIEDADE, ARTE E EDUCAÇÃO NUM MUNDO PÓS-MODERNO*

Arthur D. Efland



Introdução

O tema desta conferência é bastante abrangente e compreende conceitos de cultura, sociedade, arte e educação. Como extrair sentido de um rol tão variado de assuntos? Não prometo uma iluminação instantânea sobre as complexidades desses temas, mas tentarei identificar três áreas problemáticas, cada uma delas com impacto sobre culturas, sociedades, as artes e a educação no mundo todo. Cada uma destas áreas, à sua maneira, está afetando ou irá afetar a arte-educação internacional.

O primeiro tema é o modernismo como movimento cultural no mundo ocidental; ou, mais precisamente, *a transição do modernismo para o pós-modernismo.*

O segundo é o aparecimento de um mercado cultural internacional, que às vezes é igualado à modernidade ocidental, porém que é dirigido por forças econômicas muito mais fortes que o Ocidente.

* Tradução de Ana Amália T. B. Barbosa e Jorge Padilha.

O terceiro tema é o *mundo pós-Guerra Fria*, situação na qual as nações estão sendo arrasadas devido aos antagonismos étnicos no exato momento em que o mundo parece estar a um passo de integrar os seus sistemas de produção, *marketing* e informação.

Modernismo Estético e Cultural

Embora o modernismo tenha tido um impacto tremendo nas culturas do mundo ocidental pelos últimos dois ou três séculos, sua influência não se limitou ao Ocidente. Afetou seres humanos no mundo inteiro, tanto de maneira positiva quanto negativa. O modernismo como revolução cultural inclui mais do que as artes e a literatura.

Ele tem sido descrito como um desenvolvimento do pensamento da cultura ocidental que abrange o liberalismo científico, tecnológico, industrial, econômico, individual e político como aspectos interativos. Esses são aspectos *do modernismo cultural* e estabelecem a base para a *estética modernista*[1].

A estética modernista, no entanto, é um conceito menos abrangente e se refere a desenvolvimentos estéticos das artes nos fins do século XIX e início do século XX. Isso inclui pintura, arquitetura, fotografia e cinema, as várias formas de arte contemporânea que se expandiram no Ocidente. O modernismo estético tentou reformar as artes criando imagens para uma sociedade melhor e mais humana, que presumivelmente estava emergindo por meio do progresso da ciência. Os artistas representavam tal mudança ao se distanciarem das tradições artísticas ocidentais anteriores.

Uma das características centrais do modernismo era a rejeição radical de suas próprias raízes na cultura ocidental. No seu zelo de reformar e exaltar as artes, artistas e críticos muitas vezes desenfatizavam o folclórico e as tradições populares, tanto das culturas ocidentais como das não ocidentais, como sendo carentes de significação cultural. Uma conseqüência da elevação da expressão artística para um nível considerado mais alto do que aquele da cultura popular foi o isolamento das belas-artes do resto da sociedade, transformando-a num projeto elitista.

Assim, a arte moderna é ensinada, mais freqüentemente, como sendo uma manifestação destituída de contexto social. Professores de arte enfatizam elementos e princípios do desenho como base para a feitura da arte e sua apreciação, porém geralmente eles são incapazes de explicar de que forma a arte moderna refletiu as mudanças que ocorreram nas vidas das pessoas concomitantemente ao fato de que fatores científicos, tecnológicos e econômicos modificavam a cultura e a sociedade ocidentais. Prevaleceu uma estética modernista: os seus defensores tendiam a considerar as artes como esferas autônomas do esforço humano, sem relação com o mundo social.

Origens do Modernismo Cultural

Teóricos sociais contemporâneos normalmente atribuem ao Iluminismo do século XVIII, na Europa e nos Estados Unidos, o início do modernismo cultural. A filosofia iluminista, às vezes chamada de "Projeto Iluminista", adotou ideais que se tornaram o fundamento do pensamento contemporâneo ocidental (euro-americano). Esses ideais saturaram a prática da política, da economia e das artes – tanto quanto o estudo da vida social – em disciplinas como história e ciências sociais. A consciência da maioria dos ocidentais vivos, hoje, foi moldada pelo Iluminismo. O Iluminismo deu ao Ocidente aquilo que Confúcio deu à China, notadamente uma característica cultural difusa.

Entretanto, o modernismo cultural tem tanto desvantagens como benefícios. Ele tende a padronizar e a regularizar o pensamento na educação controlada pelo Estado, na indústria e no comércio. Pode, às vezes, considerar tradições culturais de fora do Ocidente como sendo exóticas – costumes étnicos, cheios de charme, mas carentes de um conhecimento que realmente interesse.

A cultura ocidental tem pago, também, o preço do conhecido progresso do conhecimento. Ao privilegiar explicações científicas da natureza como verdades absolutas, ele dá margem à filosofia materialista, que nega

1. Ver A. Efland, K. Freedman & P. Stuhr, *Postmodern Art Education: An Approach to Curriculum*, no prelo, cap. II.

qualquer possibilidade de um aspecto espiritual ou imaginativo na natureza humana. Artistas ocidentais, sentindo essa falta na sua própria tradição cultural, procuraram preenchê-la por meio de empréstimos tomados de fontes não ocidentais. Poetas como John Keats, que viveu depois que Isaac Newton revolucionou a ciência da física, viram essa mudança como que "apressando o crepúsculo dos deuses". Em seu livro, intitulado *Catching the Light*, o físico Arthur Zajonc (1993) descreve de que maneira a fascinação do homem ocidental pelo arco-íris diminuiu com o advento da ciência:

> De uma consciência que via o arco-íris como sendo um pacto com Deus [...] passamos a ver o arco-íris como um fenômeno efêmero de luz mundana, criado pela refração e pela chuva. Trocamos uma antiga visão ou imaginação do mundo por aquela da ciência contemporânea, e ao fazermos isto, do ponto de vista de Keats, estamos "desfiando o arco íris"[2].

Com a visão dos poetas e pintores desbancada pela do cientista, a cultura do Ocidente cedeu parte de sua alma para colher conhecimento e compreensão científica.

O Surgimento de um Mercado Cultural Internacional

Enquanto tentam transformar as suas economias copiando práticas econômicas e educativas ocidentais, diferentes nações do Terceiro Mundo também se preocupam com o impacto da cultura ocidental, especialmente da cultura *pop*. A pergunta feita é: "Podem as nações seguirem o caminho modernista ocidental sem se tornarem ocidentalizadas por meio dessa exposição?". Argumentarei que o que está se espalhando no mundo industrial não é uma cultura apenas ocidental, porém uma nova e hegemônica cultura do povo, que se difunde por meio do *marketing* de massas e das estratégias tecnológicas de comunicação. O mundo está sendo unido por meio de um único mercado cultural internacional, e enquanto isso ocorre as pessoas podem perder aspectos de sua identidade cultural tradicional.

O Surgimento da Era Pós-Guerra Fria

Simultaneamente à tendência internacional rumo à homogeneidade tecnológica, cultural e corporativa, esse mesmíssimo mundo está, igualmente, sendo feito em pedaços pelo fratricídio, pela guerra civil e pela dissolução de nações, exemplificados pelo colapso da União Soviética, Ruanda e da antiga Iugoslávia. Estamos testemunhando um tipo de retribalização de grande parte da humanidade que opõe cultura contra cultura. Benjamin Barber[3] adota o termo árabe *jihad*, ou guerra santa, para identificar esse processo global. Essas três tendências culturais afetarão a arte-educação internacional nas próximas décadas de diferentes formas.

Surgimento de Pedagias Críticas

A crítica cultural pós-moderna já começou a ter impacto no discurso educacional e tem propiciado o nascimento de uma pedagogia crítica. Tal pedagogia crítica freqüentemente questiona suposições e premissas do modernismo. Estas tomam a forma de argumentos que identificamos às vezes como feminismo, teoria crítica marxista, hermenêutica e multiculturalismo. Até certo ponto, essas formas de crítica cultural representam a ala esquerdista do discurso educacional. Essa esquerda educacional está interessada em mudar o *status quo* a fim de que estudantes de diversos grupos étnicos, raciais e sociais, experimentem uma igualdade educacional. Muitas vezes, ela defende uma reestruturação radical das práticas educacionais, argumentando que o *status quo* beneficia apenas alguns grupos, enquanto desvia ou oprime outros.

Existe, igualmente, uma crítica direitista nos Estados Unidos a qual adere a poderosas metáforas, derivadas de um passado idealizado, como a *melting pot*, em

2. Zajonc, pp. 180-181.

3. B. Barber, *Jihad* vs. *McWorld*.

que os imigrantes abandonaram as suas maneiras européias para criar uma nova identidade americana. A direita tenta ganhar o controle dos bastidores educacionais, o qual reside no conteúdo abrangente da herança cultural da civilização ocidental. Conseqüentemente, resiste uma educação multicultural, como se depreende da preocupação de Diane Ravich sobre "especificidade cultural", ou seja, o temor de que educadores multiculturais enfatizem diferenças ao invés de similaridades, e que o consenso social possa ser enfraquecido. Nos Estados Unidos, isso é visto na persistência do nacionalismo em livros didáticos sobre história. Os livros didáticos americanos apresentam-no como "uma história do triunfo masculino nas esferas política e militar", "uma história de exploração, conquista, consolidação de poder e os problemas dos governantes de um império em expansão"[4].

Há também quem fique mais ou menos comprometido com os ideais modernistas, assim como quem trabalhe para fortalecer o seu compromisso com o progresso por meio da promoção da igualdade nas oportunidades educacionais, trabalhando para compensar os atributos, enfraquecidos, do controle e regulamentação social modernista. O desafio, para o centro, é esboçar *insights* da crítica pós-moderna, vindos tanto da esquerda quanto da direita, e usá-los para fortalecer os ideais democráticos, sem sucumbir ao pessimismo, à fragmentação e à mistificação que engloba muito do discurso pós-moderno.

A Transição do Modernismo ao Pós-Modernismo

Desde a metade dos anos de 1960, novas publicações críticas têm reformulado a paisagem cultural do Ocidente. Isso é melhor explicado como sendo uma mudança de consciência do ponto de vista do mundo moderno, baseada na noção de progresso por meio do avanço da ciência para um estado de consciência chamado de pós-moderno, no qual reina menos confiança de que o futuro há de ser, necessariamente, melhor do que o presente ou o passado. Por seu lado, o modernista tinha a possibilidade de rejeitar as tradições do passado como sendo antiquadas, pertencentes à história, velharias que deveriam ser esquecidas, preferindo manter o foco no futuro, com a instauração de novas formas de arte e novos meios de construir a realidade. O modernista era um otimista.

O pós-modernista, em contraste, é menos confiante sobre o futuro e tende a ser crítico em relação a noções como a de que o progresso é a inevitável conseqüência do avanço da ciência. A ciência moderna explica o arco-íris mas não o enreda no processo. O mito do progresso permitiu às pessoas aceitar mudanças sempre que, nesse ínterim, elas pudessem, às vezes, negociá-lo por fora. Por vezes elas conquistaram, desse modo, um alto padrão de vida e bem-estar material, porém perderam a fé nas tradições que haviam nutrido o seu espírito. Os artistas modernos começaram, desde o início, isto é, há mais de cem anos, a expressar essa inquietação por intermédio de imagens que veiculavam alienação, terror, ódio e às vezes fome espiritual.

Para muitos, os artistas modernos do século XX, no Ocidente, estavam engajados em experimentalismos estilísticos no esforço de criar uma nova visão humana. Artistas como Picasso e Braque inventaram abstrações para poder penetrar além da superfície da pintura. Mondrian e Kandínski transcenderam a abstração para poderem trabalhar com forma e cor puras, esperando penetrar numa realidade mais alta, que eles sentiam situar-se para além das aparências superficiais. Kandínski equacionou essa pesquisa por meio de um interesse pelo espiritual. Outros artistas procuraram encontrar a nova visão nos profundos recessos da mente subconsciente, como podemos ver em estilos conhecidos como surrealismo e expressionismo.

O ápice de todo esse experimentalismo, como vimos em retrospecto, resulta no fato de que o modernismo não

4. J. Kincheloe & S. Steinberg, "A Tentative Description of Post-Formal Thinking: The Critical Confrontation with Cognitive Theory", em *Harvard Education Review*, p. 306.

teve sucesso em construir uma visão da realidade que conseguisse ter significado para um grande número de pessoas, em sociedades que tenham sofrido rápida industrialização. Talvez, o reconhecimento desse fato tenha introduzido o pós-modernismo.

Os Desafios diante da Arte-Educação Pós-Moderna

Por que a transição do modernismo para o pós-modernismo é um provável desafio para professores de arte, nas suas salas de aula, e que afeta também a arte-educação internacionalmente? Para responder, esboço uma série de contrastes entre a arte moderna e a pós-moderna, como veremos na série de tabelas a seguir.

Visões Contrastantes da Natureza da Arte

A principal diferença entre a visão moderna e a pós-moderna é que, como arte moderna, apenas tipos muito especiais de objetos podem reivindicar serem obras de arte. A arte, na visão modernista, é extremamente *exclusiva*. Apenas determinadas pessoas com habilidade artística estão autorizadas a serem chamadas de artistas; logo, apenas elas são capacitadas para produzir formas de arte altamente originais. Uma arte-educação baseada nessa visão enfatizaria o estudo de trabalhos que reivindicam *ter um grau de excelência* definido, tanto pela sua originalidade, quanto pela pureza de sua composição formal. As crianças também deveriam ser encorajadas a serem originais no seu fazer artístico. A cópia de qualquer espécie seria condenada. Essa foi a filosofia que guiou a prática da arte-educação modernista.

No pós-modernismo, a linha entre formas de arte eruditas e não-eruditas desaparece. Formas de arte sérias deixam de ser concebidas de acordo com *status* privilegiados. Ambas tornam-se disponíveis para a apreciação. Porém, tanto a arte erudita como a não erudita apresentam desafios especiais para o educador. A arte erudita requer, usualmente, treinamento especializado antes que possa ser apreciada, desde que foi feita por e para um familiarizado grupo de elite com códigos e imaginário modernistas. A indústria cultural pode ter apelo instantâneo, porém o seu público pode estar totalmente inconsciente da forma pela qual ele pode ser manipulado por um número imenso de indústrias culturais – como MTV, Time-Warner e Disney –, as quais impõem formas e ideologias culturais a fim de integrar audiências numa ordem social existente. Como muitos críticos pedagógicos insistem, "a cultura popular torna-se mercadoria e produz pessoas à imagem de sua própria lógica, uma lógica caracterizada pela padronização, uniformidade e passividade"[5]. Ao mesmo tempo, a indústria cultural tende a reforçar uma dominância sexista, racista e os estereótipos culturais, bem como impondo visões da realidade que conferem autoridade a alguns grupos em detrimento de outros.

Uma arte-educação pós-moderna enfatiza a habilidade de se interpretar obras de arte sob o aspecto do seu contexto social e cultural como principal resultado da instrução. Isso é válido não apenas para a supostamente séria, a arte erudita, mas também para as tendências e impactos da cultura popular e cotidiana. Mais adiante, explicarei por que é de crucial importância que seja dada uma séria atenção ao estudo da cultura popular.

Cada uma dessas definições tem os seus problemas. A arte-educação baseada sobre uma definição modernista da arte tende a aplicar padrões de bom gosto e critérios de excelência artística, porém tal arte torna-se isolada do resto da experiência, da mesma forma como, de muitas maneiras, os objetos, nos museus, estão isolados do resto da vida. Tal arte-educação haverá de prover uma experiência e apreciação estética para coisas refinadas, mas ela não enfatizará o entendimento cultural e tampouco a base para uma ação social.

A arte-educação baseada numa definição pós-modernista está, potencialmente, conectada ao resto da vida,

5. P. Freire e H. Giroux, "Pedagogy Popular Culture and Public Life: An Introduction", *Popular Culture, Schooling and Everyday Life*, p. 4.

porém não tendo limites entre a arte e o contexto social maior ao qual ela pertence, torna-se bastante difícil escolher o que deve ser estudado. A pluralidade diáfana das formas artísticas é uma fonte de confusão tanto para aqueles que fazem o *curriculum* como para os estudantes.

Visões Contrastantes do Progresso

As diferenças entre o moderno e o pós-moderno são também evidentes nas suas idéias sobre o progresso na arte. Para os defensores da visão moderna, a possibilidade de progresso na arte é um dos aspectos do progresso da civilização. A busca por novos estilos e formas de expressão é assumida a fim de antecipar o potencial expressivo da arte. Qualquer um pode ver por que a originalidade foi favorecida na arte, da mesma forma como por que as crianças foram encorajadas a serem criativas e não a copiar o trabalho de outrém.

Em contraste, a visão pós-moderna é menos otimista e menos orientada em direção ao futuro. A tecnologia industrial pode progredir por meio de determinado caminho, mas essa mesma indústria pode poluir o meio-ambiente e desperdiçar recursos. Uma arte-educação pós-moderna não precisa enfatizar, necessariamente, a forma de arte mais recente ou a mais contemporânea. Ao contrário, ela pode enfatizar o fato de o passado tornar-se referência numa obra contemporânea, haja vista as maneiras pelas quais os artistas pós-modernos reciclam imagens e citações de obras de arte e estilos anteriores. O pós-modernista enfatiza a continuidade com relação aos estilos artísticos do passado. Porém, as tradições do passado não são necessariamente reverenciadas como tradições consagradas, mas podem ser exploradas por meio da sátira e da paródia.

Um problema para os arte-educadores é que o estudo histórico da arte é normalmente emoldurado por uma narrativa do progresso. A narrativa modernista mais comum do século XX é a de que, na medida em que os artistas se mudam para a abstração e abandonam o realismo, eles progridem. Os livros de história da arte tendem a organizar o conteúdo numa seqüência cronológica, sutilmente sugerindo que os desenvolvimentos posteriores são melhores do que os anteriores.

Visões Contrastantes da Vanguarda

Os criadores dos movimentos de arte modernistas foram considerados como revolucionários lançadores de tendências. Não apenas eles estavam na vanguarda da nova arte, como também eram os paladinos de novas formas sociais. Eram, freqüentemente, críticos dos valores da classe média e da falta de igualdade existente em todas as classes sociais. A fonte de autoridade colocava-se na originalidade do seu talento, amiúde se autoproclamando e, por isso, suas obras assumiam mais importância do que a arte dos demais.

A arte-educação modernista abriu uma brecha na construção da ponte entre a vanguarda e um público que estava relutante em aceitar novos estilos e novas idéias, porém os professores de arte modernistas muitas vezes limitaram o estudante ao se recusarem a ensinar as técnicas tradicionais do realismo, impondo uma instrução baseada nos elementos da composição.

A arte-educação pós-moderna não é constrangida a colocar em destaque estilos elitistas da arte contemporânea, como o era a arte-educação modernista. Os professores de arte podem também proporcionar aos estudantes oportunidades para estudar imagens e objetos das tradições popular e folclórica, antigamente ignoradas. O estudo da arte pode tornar-se mais igualitário em espírito. Os professores pós-modernos têm liberdade de escolha, mas a seleção é geralmente confusão e fonte de problemas politicamente sensíveis.

Abstração *versus* Realismo: Unidade Orgânica *versus* Ecletismo

A arte-educação modernista muitas vezes impôs os estilos abstratos da vanguarda às crianças como sendo mais avançados do que os meios tradicionais do fazer artístico. O realismo, como um estilo, foi negativamen-

te considerado desde que era tido como cópia e imitação. Um primeiro exemplo disso pode ser visto em *Children's Art Carnivals*, projetado por Victor D'Amico, no Museu de Arte Moderna (MOMA). O *Carnival* era um ambiente especial, com meios especiais, projetados para estimular as crianças a trabalharem de modo abstrato.

O reaparecimento do realismo na arte pós-moderna difere do realismo tradicional. Muito freqüentemente, contém o imaginário da propaganda e do comércio. Diferente do realismo pré-moderno, baseado na natureza, o realismo pós-moderno gira em torno de símbolos sociais e culturais. Exemplos do realismo tradicional poderiam incluir pinturas de Constable ou Corot, enquanto que o realismo de espírito pós-moderno pode abranger artistas como Warhol ou Lichtenstein.

Os modernistas tenderam a favorecer a unidade orgânica como princípio guia. A decoração e a ornamentação eram condenadas. Consistência e "pureza" da forma artística, beleza e significado, eram promovidos. Em contraste, a arte pós-moderna pode ser eclética e ter uma beleza dissonante, criada pela combinação de motivos ornamentais do classicismo e de outros movimentos. Tais combinações podem produzir dualidades, às vezes conflitantes, de duplo sentido, qualidade à qual Charles Jencks refere-se como sendo "duplo-código"[6].

Universalismo Modernista *versus* Pluralismo Pós-Moderno

A arte moderna está recheada por exemplos de artistas ocidentais que tomam emprestado códigos visuais de culturas não-ocidentais. Van Gogh estudou a gravura japonesa, Klee imitou os motivos dos tecidos de culturas oceânicas, enquanto Picasso e Modigliani foram estudantes atentos da escultura africana. No século XIX, o estudante britânico Owen Jones[7] estudou formas decorativas de todo mundo para *reduzir a complexidade* da arte a uma "Gramática do ornamento", um conjunto de princípios universais que poderia cingir toda a arte ornamental mundial. O esforço para reduzir a arte a uns poucos elementos e princípios, aplicáveis a toda arte de qualquer lugar, é um exemplo modernista tipicamente ocidental. Tomar-se empréstimo de outras culturas poderia ser considerado justificável nos campos em que toda a arte era governada pelo mesmo conjunto de "leis universais", descobertas no Ocidente...

Em contraste, os pós-modernistas favorecem uma pluralidade de estilos, bem como uma pluralidade de leituras interpretativas de tais trabalhos. Rejeitam a universalidade da estética formalista, afirmando que obras de arte não podem ser compreendidas somente por meio de elementos formais, mas que requerem também um bom conhecimento do seu contexto cultural.

Anteriormente, realcei algumas diferenças entre o modernismo e o pós-modernismo, como eles estão se desdobrando no Ocidente. Identifiquei, igualmente, alguns dos problemas para a arte-educação, nascidos de mudanças de conscientização. Essas mudanças estão resumidas na seguinte tabela:

CONTRASTES ENTRE MODERNISMO E PÓS-MODERNISMO

TÓPICO	MODERNISMO	PÓS-MODERNISMO
NATUREZA DA ARTE	Arte é um objeto esteticamente único, que deve ser estudado isoladamente de seu contexto especifico.	Arte é uma forma de produção cultural que deve ser estudada dentro do seu contexto cultural.
VISÃO DE PROGRESSO	Como todos os empreendimentos humanos, a arte engendra progresso. Progresso é uma grande narrativa desdobrando-se no tempo. O estudo deveria organizar-se em torno desta narrativa.	Não há progresso, apenas trocas, com avanços numa área às custas de outras áreas. O estudo deveria organizar-se em torno de narrativas múltiplas.

6. C. Jencks, *What is Post-Modernism?*
7. O. Jones, 1982, 1ª ed., 1856.

TÓPICO	MODERNISMO	PÓS-MODERNISMO
VANGUARDA	O progresso é possível graças à atividade de uma elite cultural. A educação deveria possibilitar às pessoas apreciarem as contribuições dessa elite à sociedade	A autoridade autoproclamada das elites está aberta a questionamentos. O estudo deveria dar destaque à crítica, dando possibilidade aos alunos para levantarem questões pertinentes.
TENDÊNCIAS ESTILÍSTICAS	Estilos abstratos e não-representacionais são preferidos em detrimento de estilos realistas. Os estudantes devem ser encorajados a experimentar com estilos abstratos e conceituais.	O realismo é aceito mais uma vez. Estilos ecléticos são evidentes. Os estudantes têm a permissão de escolher entre os vários estilos e usá-los isoladamente ou em conjunto.
UNIVERSALISMO *VERSUS* PLURALISMO	Toda variação estética pode ser reduzida ao mesmo conjunto universal de elementos e princípios, e estes devem ser centrais no ensino da arte.	O pluralismo estilístico deve ser estudado para possibilitar que os alunos reconheçam e interpretem diferentes representações da realidade.

O Surgimento do Mundo Mac. O Mercado Cultural Internacional

Em seu livro recente, Benjamin Barber (1995) descreve duas seqüências imaginárias de acontecimentos futuros que irão ocupar a próxima parte deste artigo.

A primeira seqüência, enraizada na questão racial, guarda o triste prospecto de uma retribalização de grande parte da humanidade por meio da guerra e do derramamento de sangue: uma ameaça de "balcanização" às nações nas quais culturas são lançadas contra culturas, pessoas contra pessoas, tribo contra tribo, uma *jihad* em nome de umas cento e tantas crenças limitadas, concebidas contra todo tipo de independência, todo tipo de cooperação social e reciprocidade: contra a tecnologia, contra a cultura popular e contra mercados integrados; contra a modernidade em si mesma, como igualmente contra o futuro sobre o qual a modernidade fala. A segunda seqüência pinta o futuro em cores pastéis e brilhantes, um retrato do avanço das forças econômicas, tecnológicas e ecológicas, que forçam uma integração e uniformidade, hipnotizando as pessoas em todos os lugares com música rápida, computadores rápidos e comida rápida – MTV, Macintosh e MacDonald's –, pressionando as nações a virarem um mesmo e homogêneo parque temático, um mundo "Mac" amarrado pela comunicação, informação, diversão e pelo comércio. Preso entre a Babel e a Disneylândia, o planeta está se desfazendo rapidamente, e ao mesmo tempo relutantemente se recompondo[8].

O que preocupava Barber era que as tendências tanto da *jihad* quanto do mundo "Mac" não estão separadas e, às vezes, trabalham no mesmo país, com as mesmas pessoas, e que de inúmeras maneiras elas são interdependentes. Ele usa estes exemplos para lograr seu intento:

> Fanáticos iranianos mantêm um ouvido ligado aos *mulás*, instigando à guerra santa, e o outro ouvido ligado ao brilho da televisão de Rupert Murdoch em "Dinastia" e "Os Simpsons". Empresários chineses disputam a atenção tanto das estruturas de festas em Beijing, quanto perseguem franquias do KFC em cidades como Nanjing, Hangzhou e Xian, onde 28 *filiais* servem cem mil fregueses todo dia [...]. Assassinos sérvios usam tênis Adidas e ouvem Madonna nos *headphones* de seus *walkmans*, enquanto miram suas armas em cidadãos de Sarajevo que procuram água para encher o tanque da família e os põem em fuga. *Hassides* ortodoxos e neo-nazistas, ambos aderiram ao *rock* a fim de poder transmitir as suas tradicionais mensagens a uma nova geração, enquanto os fundamentalistas tramam conspirações virtuais na Internet[9].

Muitas nações têm transformado as suas economias seguindo o exemplo das práticas econômicas e educacionais ocidentais, preocupando-se o tempo todo com o choque da cultura ocidental, especialmente a cultura popular. Podem as nações que seguem a trilha do mundo "Mac" ter esperanças de evitar a nova cultura popular internacional que está sendo difundida por intermédio

8. B. Barber, *op. cit.*, p. 4.
9. *Idem*, p. 5.

do *marketing* de massas e de tecnologias de comunicação eletrônicas? A resposta a essa questão não é fácil de ser encontrada – e é não!

Não obstante, o que está surgindo por todo o mundo industrializado não é a cultura ocidental, apesar de ela ter tido o seu início na industrialização ocidental e transmitir muito da cultura popular norte-americana. Na verdade, é um novo mercado cultural internacional, alimentado por filmes de Hollywood e pela televisão, "música *pop* inglesa, alta costura francesa, estilo italiano, minimalismo escandinavo e tecnologia japonesa", por meio de procedimentos do *marketing* de massas.

Esse mercado cultural aliena as pessoas a ponto de elas correrem o risco de perder aspectos de suas próprias identidades culturais tradicionais. O que precisamos nos perguntar é se, como arte-educadores, nós deveríamos preparar ou não os nossos jovens para se tornarem conscientes dos efeitos desse mercado cultural. Tornando-os cientes dos efeitos, teriam eles a liberdade de submeter-se ou de resistir ao abuso de sua identidade cultural e de sua individualidade?

A Criação do Mundo "Mac"

A "corporação virtual" de hoje não tem local fixo, mas é feita de um conjunto mutante de relações conectadas por redes de computadores, telefones e fax. Quase sempre, ela não está relacionada com a indústria pesada, mas com "serviços *soft*", tais como informação, comunicação e diversão. Na verdade, é o setor de serviços *soft* que tem forjado o mundo "Mac"[10]. As indústrias pesadas do passado, explica Barber, servem às necessidades físicas do corpo, providenciando comida, roupa e abrigo, enquanto que as indústrias *soft* são

> dirigidas à mente e ao espírito (ou dirigidas a desfazer a mente e o espírito). Esse casamento entre as tecnologias de telecomunicação com serviços de informação e divertimento pode ser chamado de *infotainment telesector* (tele-setor de infotretenimento). O setor de bens de consumo é conquistado pelo *infotainment telesector*, cujo objetivo é, nada mais nada menos, que (capturar) a alma humana[11].

Em 1992, a corporação Coca-Cola discutiu "mundos de oportunidade" em vários países que têm "a cultura e o clima propício para um consumo significativo de refrigerante". Apontando a Indonésia, Barber explica como

> o "investimento agressivo" pode derrotar a cultura local e forçar a nação a seguir as "sociedades que tradicionalmente consomem bebidas como o chá", mas que foram levadas a fazer "a transição para bebidas mais doces, como a Coca-Cola". [...]. Fazê-los desistir do chá requer uma campanha cultural. O "declínio do consumo de chá", que pode ser considerado, por antropólogos culturais, como sendo um sinal do início do desgaste de uma cultura dominante local, é recebido como a porta entreaberta para as vendas de bebidas doces"[12].

Isso mostra, claramente, como as culturas podem ser influenciadas para mudar seus hábitos por meio de uma estratégia de *marketing*. E quem sabe? Talvez as pessoas na Indonésia comprem Coca e gostem. Mudar em direção ao mercado cultural internacional é uma escolha que os indivíduos deveriam ter liberdade para fazê-lo, e uma mudança cultural nem sempre é má. Mas a verdadeira preocupação é: tais mudanças podem ir mais fundo, atingindo possivelmente a alma?

O que me preocupa não é a venda de Coca-Cola na Indonésia, mas que as pessoas sejam expostas às "palavras e imagens, sons e gostos que fazem o domínio ideacional/afetivo pelo qual nosso mundo físico das coisas materiais é interpretado, controlado e dirigido"[13]. Existe, também, um aspecto ideológico preocupante sobre "quem terá permissão para controlar as imagens do mundo e, portanto, vender um certo modo de vida, por meio da venda de produtos e idéias". Barber diz que

> não há conspiradores aqui, nem tiranos sub-reptícios, usando a informação para assegurar hegemonia. Essa é, certamente, a política das conse-

10. *Idem*, p. 51.

11. *Idem*, p. 60, grifo nosso.
12. *Idem*, p. 70.
13. *Idem*, p. 81.

qüências inadvertidas e não intencionais, na qual a busca, aparentemente inócua, do mercado por diversão, criatividade e lucros coloca culturas inteiras a perigo e abala a autonomia de indivíduos e de nações também[14].

Os professores de arte podem perceber a seriedade do problema, porém não o enxergam para além das preocupações diárias da aula de artes. É possível que digam que não há tempo suficiente para ensinar tudo. No entanto, nos anos vindouros os professores serão forçados a considerar o impacto de sons e imagens para poder, simplesmente, continuar ensinando aquilo que estão acostumados a ensinar, pois as imagens na cultura cotidiana, na TV, em revistas e jornais, criam um impacto direto sobre as crianças: acabam construindo a visão da realidade delas, formando valores e crenças, e isso pode não deixar espaço psicológico para desenhar e pintar, ou mesmo espaço para imagens de qualquer tipo de cultura tradicional. As crianças de hoje estão aprendendo novos códigos visuais, mas, ao mesmo tempo, elas estão cercadas de imagens do cotidiano que criam visões virtuais de uma vida boa, baseada no consumo. Elas vão precisar aprender de que maneira determinar se essa mídia representa ou não a realidade, bem como se está-se-lhes dizendo a verdade.

O Surgimento do Mundo Pós-Guerra Fria

O colapso do comunismo não tornou o mundo mais seguro. É preciso apenas rever as recentes histórias da Iugoslávia, Sri Lanka e Ruanda. Neste exato momento, muitas pessoas estão sendo jogadas umas contra as outras. Em 1994, as Nações Unidas tinham aproximadamente oitenta mil soldados das Tropas de Paz em dezoito países. As tropas estão nas fronteiras entre Israel e Síria e nas fronteiras entre Índia e Paquistão, mas, atualmente, o maior número está envolvido em tentar separar facções rivais dentro de um mesmo país, como na Somália ou na Bósnia. Os atores desse drama não são nem os indivíduos nem os países, mas *tribos*, tal como nações se estilhaçando em unidades cada vez menores, baseadas na identidade tribal. Barber escolheu a palavra árabe *jihad* para caracterizar esse processo:

> Tomo emprestado seu significado dos militantes que fazem do massacre ao "outro" um dever maior. Uso o termo na sua construção militante para sugerir um particularismo violento e dogmático, do tipo conhecido tanto por cristãos, como por muçulmanos, por alemães tanto como por árabes. O fenômeno ao qual eu aplico a frase tem um início bem inocente: políticas de identidade e diversidade cultural podem representar estratégias de uma sociedade livre tentando dar expressão à sua diversidade. O que acaba se tornando *jihad* pode ter começado simplesmente como uma busca de identidade local, um jogo de atributos pessoais comuns para resistir às uniformidades entorpecentes e neutralizantes da modernização industrial e da cultura colonizadora do mundo "Mac"[15].

Num extremo, a *jihad* persegue "uma política sangrenta de identidade", enquanto que o mundo "Mac" persegue uma "não sanguinolenta economia de lucros". Todos são reduzidos ao papel de consumidores ou procuram a sua identidade como membros da tribo, sendo essas oposições aquelas do mundo pós-guerra fria. Como pode a arte-educação internacional mudar esse quadro?

O Papel da Arte-Educação no Mundo Pós-Guerra

Nesta seção, tentarei responder a esta questão. Minhas respostas vêm, em parte, da história da arte-educação, e de como ela compreendeu o seu papel no passado, quando a arte moderna surgiu. Alguns desses papéis podem ser os mesmos de antes, mas outros terão que mudar enquanto nos preparamos para o próximo século.

Qual era o propósito da arte quando o modernismo prevaleceu e quais são os seus propósitos agora?

De acordo com Donald Home, uma profusão de estilos ocorreu assim que a arte moderna apareceu, e essa arte era sobre "um grande predicamento humano", ou seja, uma crise de construção da realidade começou a

14. *Idem, ibidem.*

15. *Idem*, p. 9.

acontecer em muitas sociedades sob o *stress* da urbanização, modernização, industrialização e materialismo. Na sua visão, essa experimentação estilística exemplificava "a arte fazendo o seu trabalho"[16]. A arte nova é organizadora de experiências novas, novas perspectivas e novas percepções do mundo e da visão humana. No início de 1900, artistas de vanguarda tentaram novas maneiras de expressar os seus sentimentos sobre o mundo. Eles não estavam muito felizes com as mudanças que estavam ocorrendo e a sua expressão artística era, como diria Gablik, "uma resposta forçada a uma realidade social que eles não podiam mais afirmar"[17].

A crença modernista na inevitabilidade do progresso estava falhando, até mesmo porque a profusão estética era tida como sinal de vitalidade cultural. Agora, revemos tais esforços como atos de desespero – esforços vãos no sentido de achar um novo mito para o século XX. Ao se falhar nessa tarefa, perguntamo-nos se isso foi, ou é, uma esperança vã. Chamamos o atual momento de pós-moderno visto que nos faltam respostas claras.

Felizmente, o propósito da arte não se alterou com a mudança para o pós-moderno. A arte moderna tentou uma reconstrução radical da realidade, porém as realidades sociais estavam passando, elas próprias, por novas construções. Desde o momento em que os seres humanos, no início, começaram a usar as palavras, signos e outras formas simbólicas de representação para significar as suas experiências e compartilhar os significados possíveis, a reconstrução é permanente. O processo de construção continuará enquanto houver seres humanos, pois nós somos por natureza "fazedores de cultura", visto que criamos formas simbólicas para dar sentido e coerência às nossas vidas. Ao levantar questões sobre o mundo "Mac" e a *jihad* como presságios para o futuro, Barber estava se perguntando se estamos destinados a seguir tendências ou se há alternativas.

16. D. Home, pp. 235-236.
17. S. Gablik, *The Public Culture, Has Modernism Failed?*, p. 21.

A Construção da Realidade: O Propósito Contínuo da Arte-Educação

A função das artes, através da história cultural humana, tem sido e continua a ser a de "construção da realidade". Isso não tem sido fundamentalmente alterado pelas investidas do pós-modernismo. A arte constrói numerosas representações do mundo, as quais podem ser sobre o mundo real ou sobre mundos imaginários, inexistentes, mas a inspiração humana continua podendo criar uma realidade diferente para cada um deles. A realidade social inclui coisas tais como: dinheiro, propriedade, sistemas econômicos, classes sociais, gênero, grupos étnicos, governos, sistemas de cerimoniais religiosos e crenças, linguagens e similares. As artes são representações simbólicas dessas realidades. As artes são importantes pedagogicamente porque espelham essas representações de forma a que possam ser percebidas e sentidas.

Diferentes grupos de pessoas têm inventado diferentes construções da realidade para vivê-la. Comunicam-se acerca da realidade dentro de diferentes sistemas de representação, incluindo a arte. Nenhum conjunto de mitos e narrativas pode capturar a totalidade da verdade. Algumas verdades vêm de tradições mnemônicas, transmitidas pelos pais ou pelos mais velhos. Outras vêm da mídia, das estratégias de propaganda em massa e vias eletrônicas de comunicação. Cada indivíduo, homem ou mulher, cria a sua imagem mental do mundo por meio de várias fontes, tentando obter um sentido do mundo por intermédio da reflexão e do entendimento.

O Propósito da Arte-Educação

Se a construção da realidade continua a ser a missão das artes, *o propósito da arte-educação, então, é contribuir para o entendimento dos panoramas social e cultural habitados pelo indivíduo. As crianças do amanhã precisam das artes para capacitá-las a compreender e a comunicar-se com os termos de sua sociedade, para que elas possam ter um futuro nessa sociedade!*

Representando a Realidade do Outro

Podem os arte-educadores representar a arte de outros grupos sabendo que, em certo sentido, ninguém pode falar precisamente pelos outros?

Precisamos desenvolver melhores definições de cultura do que aquelas existentes. As definições da cultura ocidental têm muitas vezes delimitado a cultura, referindo-se unicamente à cultura erudita, como o fez o modernismo. Mas a cultura é um fenômeno variado, contendo múltiplas linhas de aspectos eruditos e não eruditos. Discutimos o impulso cultural do mundo "Mac" como uma tendência negativa que, se não for desafiada, poderá eventualmente impor o seu próprio universalismo, reduzindo a totalidade da diversidade cultural do mundo a um vazio monolítico. Fato similar nos espera se o impulso da *jihad* tornar-se dominante. Ela pode realçar diferenças, mas pode também negar a liberdade para explorar a "alteridade". A identidade pessoal torna-se limitada pelos horizontes construídos socialmente e elaborados por cada grupo, cada qual impedindo a entrada de influências externas por meio de barreiras invisíveis, Grandes Muralhas da China psicológicas. Porém, sabemos que há outras culturas para além do horizonte e, assim, necessitamos de uma arte-educação internacional, na qual diferenças culturais não sejam simplesmente reconhecidas, mas que sejam vistas como recursos para capacitar o indivíduo a completar o seu potencial. De maneira curiosa, a percepção humana de si permanece incompleta se não puder descobrir como cada um de nós é o Outro do "Outro".

Um Novo Mito para o Mundo Pós-Moderno

Como os arte-educadores podem contribuir na construção de um novo mito para o mundo pós-moderno?

Essa questão é a mais confusa de todas, e preocupa-me que ela possa estar fora do alcance da arte-educação. Os mitos surgem nas províncias da cultura e são socialmente construídos notavelmente cedo; nenhuma cultura, isoladamente, tem tido a sabedoria suficiente para criar novos mitos para o nosso tempo, por si própria. Do ponto de vista do mundo "Mac", a cultura é reduzida a entretenimento, ou *infotretenimento*, usando um termo de Barber, e este tampouco serve para anunciar mercadorias, ou se tornar mercadoria ele próprio. A cultura torna-se outra mercadoria no mercado, e não tendo propósitos elevados, a sua fabricação e *marketing* são dirigidos por meio da economia da oferta e da procura.

A Arte como Conteúdo para Estudos Culturais

A arte, a música e a literatura podem servir como conteúdo para uma pedagogia crítica, que tem como uma de suas missões o questionamento do mercado cultural internacional e a cultura como uma forma de *jihad*. Isso provavelmente será combatido de forma árdua se aquele *curriculum* capacitar os estudantes a se tornarem cônscios das forças predatórias em suas vidas, e se nos seus estudos eles forem encorajados a questionar. Aqueles que governam o mundo "Mac" preferem que os seus clientes não questionem e que apenas se divirtam, especialmente se eles consumirem de acordo com o seu estilo de vida, sem questionar o sistema. Pedagogos críticos, como Peter McLaren (1995), falam sobre a necessidade de *uma pedagogia de resistência e transformação* para contrariar as forças hegemônicas, como o mundo "Mac". A resistência pode ter sucesso a curta prazo, mas na medida em que ela reagir à dominação e não for empreendida livremente, ela não será genuinamente livre.

Do ponto de vista da *jihad*, a cultura é reduzida aos mitos que mantêm e promovem a identidade tribal, e o estudo de culturas externas pode ser percebido como exposição a influências contaminadoras. Vemos como isso se processa em muitos países do Terceiro Mundo pelo fundamentalismo religioso, pelos ataques perpetrados pelos jovens *skinheads* alemães a imigrantes turcos e entre a supremacia branca nos Estados Unidos.

Ambas as tendências têm, ultimamente, trabalhado para encurtar a liberdade individual. A liberdade, na visão do mundo "Mac", é limitada ao se fazerem as escolhas entre

mercadorias ou quanto aos meios de diversão, assim como não inclui escolhas morais. Na *jihad*, há a liberdade ilusória para resistir às influências de aculturação dos grupos dominantes, mas não há liberdade para explorar o mundo das diferenças para além do conjunto de horizontes de sua própria cultura. A cultura pode ser um lugar de refúgio, mas também pode ser a sua própria prisão.

Ordem Social Tripla como Modelo para o *Curriculum*

O que proponho, agora, pode ajudar a refletir sobre as alternativas vindas dessas opções. Isso tem a ver com o reconhecimento das artes como uma forma de questionamento crítico-cultural, que pode levar à tomada de decisões morais. Deriva da noção de Rudolph Steiner (1966/1972) de *ordem social tripla*. Na esteira da Primeira Guerra Mundial, que desencadeou uma destruição sem precedentes na Europa, Steiner propôs um sistema de organização social que proveria às necessidades do ser humano, sem concentrações hegemônicas de poder e centralização da autoridade fundada no Estado moderno, e em sistemas econômicos, como socialismo ou capitalismo. No seu plano, a sociedade poderia ser organizada em três grupos de instituições coexistentes e entrelaçados.

Primeiro, há as instituições que apóiam e sustentam a *organização econômica*, incluindo os mercados, as fábricas, as fazendas e sistemas de distribuição de bens e de serviços. Estes negociam com a matéria-prima necessária aos seres humanos, mas também fornecem a satisfação das necessidades fraternais dos indivíduos por meio de atividades de trabalho produtivo e distribuição. A organização econômica poderia incorporar o mundo "Mac" se este abraçasse um propósito mais elevado que não apenas aquele do lucro.

O segundo grupo contém as *organizações cívicas*, ou a esfera político-legislativa. Incluem-se legislaturas, tribunais e organizações políticas como suas partes. É nelas que as leis são promulgadas, especificando direitos humanos e procedimentos por meio dos quais cada indivíduo pode atuar legalmente para realizar contratos e acordos ou para reparar queixas.

O terceiro grupo é aquele que mais nos interessa, o qual ele chamou de *organização espiritual-cultural*. Inclui escolas, universidades, corporações religiosas, museus e organizações profissionais, como a INSEA. É nelas que as concepções de liberdade, individualidade, certo e errado, são cultivadas por intermédio da busca por significações na atividade educacional.

Cada grupo de instituições poderia ser relativamente autônomo, não sujeito ao controle do Estado como no socialismo, nem dedicado por inteiro ao lucro, como no capitalismo. Poderia exigir uma moralidade comum, que incluiria direitos e benefícios para os trabalhadores, bem como uma ética comprometida em prover produtos saudáveis para os consumidores e lucros para os investidores. A moralidade comum emergiria das ações da esfera espiritual-cultural.

Um sistema educacional que suportaria tal ordem social exigiria formas de educação para atividades econômicas, cívicas e culturais-espirituais. As artes seriam incluídas mais tarde.

Um *Curriculum* Triplo

A parte central do diagrama representa a acumulação do conhecimento sobre o assunto, incluindo as artes, as ciências, a linguagem, a matemática, as humanidades e estudos culturais, como a história, a filosofia e a religião. As três áreas circulares representariam as várias atividades que o *curriculum* abrange, bem como recursos que poderiam ser extraídos do assunto na condução de várias atividades. A esfera das atividades práticas corresponderia à esfera econômica, desde que aqui os estudantes pudessem aprender profissões para o seu sustento. No círculo das atividades sociais, ganha-se experiência ao fazer parte de um grupo, no qual se tem que levar em conta os interesses, desejos e direitos dos outros, bem como de seus próprios direitos e responsabilidades. Finalmente, no círculo das atividades individuais imaginativas cultivar-

se-ia o uso de sua imaginação para representar, por meio de formas expressivas da linguagem e das artes, as questões e os interesses que vêm à luz em outras esferas de atividades. Em cada uma das três esferas a atividade voltar-se-ia para as capacidades humanas cognitivas no que tange ao pensamento, ao sentimento e à vontade.

As Artes, Cognição e Educação

Nos últimos 25 ou trinta anos, surgiu um novo desenvolvimento sobre a psicologia cognitiva que tem mudado a nossa compreensão do aprendizado. É comum dizer-se que há certas matérias que são boas para o pensamento, como a lógica e a matemática, enquanto outras, como as artes, são boas para o cultivo dos sentimentos. Tal separação já não é mais tão sustentável[18]. O que está se tornando claro é que o aprendizado, em qualquer matéria, ocupa todas as três facetas da cognição. Chamo estas, à maneira de Steiner, *pensamento, sentimento e vontade*. Cada uma, por si mesma, é incompleta sem as outras duas.

Pensamento é a capacidade cognitiva de lidar com conceitos e idéias, mas quando deixa de sê-lo, pode levar a uma abstração exangue de pensamentos mortos. O pensamento sem sentimento não pode levar a decisões morais, visto que os sentimentos ajudam a sensibilizá-lo para as conseqüências das idéias e ações. Além disso, o pensamento não acontece numa mente ociosa, mas é, ele mesmo, um ato de vontade. Somando-se ao pensamento, a atividade cognitiva deve envolver a vontade, assim como o sentimento. Os sentimentos também nos tornam capazes de lidar com a afeição e a aversão, simpatias e antipatias, acertos e erros.

Uma vida governada inteiramente pelo sentimento sem o pensamento pode ser perigosa, como quando os prazeres tornam-se vícios ou quando as pessoas se engajam em opiniões violentas. Ações morais tornam-se possíveis quando indivíduos são capazes de usar os sentimentos como recurso para animar o pensamento. John Dewey trata a questão como ponto de partida das "dificuldades sentidas". Tais sentimentos animam a mente por se tornarem objetos do pensamento. Todavia, o caso é que várias matérias, no *curriculum*, diferem em sua capacidade de esboçar o pensamento, o sentimento e a vontade coerentemente. É no campo do pensar sobre os sentimentos que a arte-educação tem o seu papel-chave na educação.

Os psicólogos cognitivos descrevem correntemente o aprendizado em termos de uma tripla organização. Termos como *conhecimento básico, estratégia e disposição* abundam na literatura atual[19]. O conhecimento básico situa-se no campo do *pensamento*, contendo as idéias e conceitos resultantes da percepção sensorial. O campo das disposições corresponde ao plano dos *sentimentos*, enquanto que o campo das *estratégias* comanda os meios por intermédio dos quais mobilizamos a nossa *vontade* de aprender mais, ou de empreender ações face a problemas. O aprendizado bem-sucedido deve envolver esses três elementos, porém as artes têm atributos próprios para desenvolvê-los e engajá-los como poderes da mente, como David Perkins explica:

> A arte ajuda de uma maneira natural. O olhar para a arte convida, recompensa e encoraja um temperamento atencioso, porque obras de arte requerem atenção a fim de se descobrir o que elas têm para mostrar e dizer. Obras de arte também se conectam com o social, o pessoal e outras dimensões da vida, com fortes sugestões afetivas. Então, é melhor do que a maioria das situações: olhar para a arte pode construir realmente disposições para um pensamento básico[20].

A Liberdade da Vida Cultural

Como pode a comunidade internacional dos arte-educadores começar a lidar com os problemas das áreas mencionadas no início? Começamos por reconhecer que

18. M. Parsons, "Cognition as Interpretation in Art Education", em B. Reimer & R. A. Smith (eds.), *The Arts, Education and Aesthetic Knowing*.

19. Ver R. Prawat, "Promoting Access to Knowledge, Strategy and Disposition in Students: A Research Synthesis", em *Review of Educational Research*.

20. Perkins, 1994, p. 4.

a meta da arte-educação reside dentro da esfera espiritual-cultural do indivíduo, e tem como seu principal objetivo "a liberdade da vida cultural". Ela é apenas indiretamente endereçada às esferas da economia ou cidadania, embora essas áreas de interesse humano ultimamente se tornaram beneficiadas por uma educação por intermédio da arte. É mais provável que, aqui, encontremos resistência da escola e dos órgãos governamentais, pais e amigos, porque a educação pública é controlada pelo Estado nas nações industrializadas, e muitos Estados tendem a colocar os problemas da competição econômica internacional acima de outros interesses. Franz Carlgren[21] nos fala a respeito das atuais condições que afetam a educação contemporânea:

> Mais ainda, escolas, universidades e laboratórios científicos são reconhecidos e tratados como fatores de uma acirrada disputa econômico-política internacional; *curriculum*, a forma da instrução, decisões a respeito de exames [...] são consistentemente adaptados às necessidades da indústria, governo ou mesmo da máquina militar [...]. A liberdade da vida cultural está em perigo naqueles países que consideram a si mesmos "livres" [...]. Quando a demanda do Estado industrial moderno influencia o andamento do trabalho e os requisitos de exames do sistema educacional atingem um nível muito elevado, então o resultado inevitável é a revolta dos jovens e dos estudantes[22].

Não é preciso ir muito longe para encontrar exemplos que ilustrem a observação de Carlgren. O Japão, por exemplo, tem um dos mais rigorosos sistemas de exames educacionais do mundo, mas tem também a mais alta taxa mundial de suicídios de adolescentes. A violência das gangues é a causa principal de morte entre adolescentes negros americanos, que se sentem excluídos do processo educacional. O preço para realizar objetivos econômicos pode ser muito alto se isso oprimir o indivíduo no processo. Metas econômicas e sociais serão, mais provavelmente, garantidas por meio do estímulo das potencialidades da mente, por experiências que convoquem os estudantes para encontrar sentido em suas experiências de vida, dentro e por intermédio das artes.

21. F. Carlgren, *Education Towards Freedom*.
22. F. Carlgren, *op. cit.*, p. 13

Obras de arte apresentam à nossa percepção formas de sentir criadas pelos artistas, tornando-as disponíveis para a cognição. Ensinamos arte não meramente para capacitar crianças a fazerem quadros artisticamente, ou para determinar se um objeto é suficientemente bom para justificar a apreciação e o reconhecimento, mas, sim, para capacitar os estudantes a penetrar, sondar, compreender uma obra de arte. A compreensão é atingida por meio da interpretação, na qual a obra é vista em relação ao contexto em que está situada. Isso é possível porque uma obra de arte é, sempre, a respeito de alguma outra coisa além da arte! A capacidade para fazer determinações e julgamentos provavelmente não emergirá se as crianças forem deixadas sozinhas, entregues a si mesmas. Essa capacidade amadurece quando o ensino intencionalmente organiza situações que provoquem o desenvolvimento do poder da mente, incluindo imaginação, por meio da criação e da reflexão. Isso é o que de melhor a arte-educação pode prover, e é minha crença que as compreensões cultivadas por meio do estudo da arte são formas de deliberação que podem preparar as fundações para uma liberdade cultural e uma ação social.

Bibliografia

BARBER, B. *Jihad vs. McWorld*. Nova Iorque, Times Books, 1995.

CARLGREN, F. *Education Towards Freedom*. East Grinstead, UK, Lanthorn Press, 1986.

EFLAND, A., FREEDMAN, K. & STUHR, P. *Postmodern Art Education: An Approach to Curriculum*. Reston, VA: National Art Education Association (no prelo).

FREIRE, P. & GIROUX, H. "Pedagogy, Popular Culture and Public Life: An Introduction", In: GIROUX, H. & Simon, R. *Popular Culture, Schooling and Everyday Life*. Granby, M. A., Bergin & Garvin, 1989.

GABLIK, S. *Has Modernism Failed?* Nova Iorque, Thames and Hudson, 1984.

HORNE, D. *The Public Culture*. Londres, Pluto, 1984.

JENCKS, C. *What is Post-Modernism?* 3ª ed., Londres, St. Martin, 1989.

JONES, O. *The Grammar of Ornament*. Nova Iorque, Van Nostrand Reinhold, 1982. (Publicada originalmente em 1856.)

KINCHELOE, J. & STEINBERG, S. "A Tentative Description of Post-Formal Thinking: The Critical Confrontation with Cognitive Theory", *Harvard Educational Review*, 63(3), pp. 296-320, 1993.

MCLAREN, P. *Critical Pedagogy and Predatory Culture: Oppositional Politics, em a Postmodern Era*. Londres, Routledge, 1995.

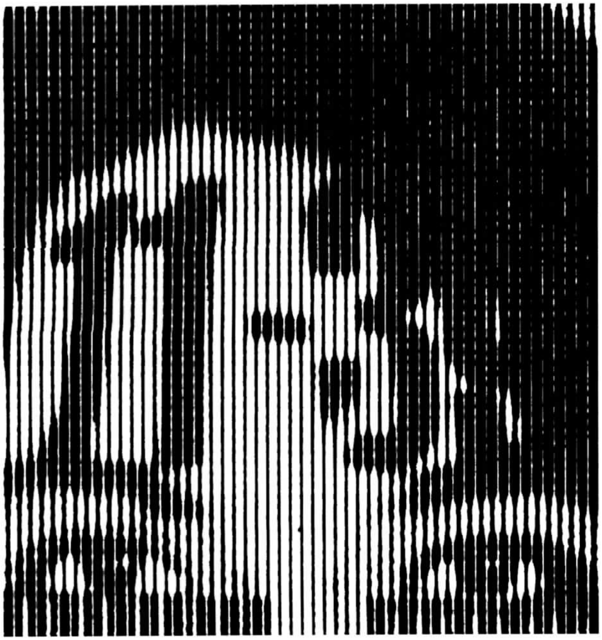
PARSONS, M. "Cognition as Interpretation in Art Education", In: REIMER, B. & SMITH, R. A. (eds.). *The Arts, Education and Aesthetic Knowing*. (*The 91st Yearbook of the National Society for the Study of Education.*) Chicago, University of Chicago Press, 1992.

PERKINS, D. "The Intelligent Eye: Learning to Think by Looking at Art". In: *The Arts*. Santa Monica, Getty Center for Education, 1994.

PRAWAT, R. "Promoting Acces to Knowledge, Strategy and Disposition in Students: A Research Synthesis", *Review of Educational Research*. 59(1), pp. 1-41, 1989.

9. PÓS-RETÓRICA OU EMANCIPAÇÃO...? ARQUITETURA EM QUESTÃO

Denise Xavier



O uso do termo pós-moderno nas publicações especializadas em arquitetura, na adjetivação da produção atual, tem-se tornado cada vez mais escasso. Mesmo quando isso ocorre, não raramente ele se apresenta envolto num contexto crítico negativo, com um sentido quase pejorativo, aproximando-se, ironicamente, da reação aversiva alimentada pelo pós ao movimento moderno. Uma pergunta, desse modo, parece ser oportuna: Será que testemunhamos o fim de mais um projeto estético? Um fim tão dramático como aquele ilustrado por Jencks, ao firmar o epitáfio do moderno em seu livro: *El Lenguagem de la Arquitectura Posmoderna?* "La architectura moderna murió em St. Luis, Missouri, el 15 de Julio de 1972 a las 3:32 de la tarde"[1].

Apesar de altamente alegórico, o comentário de Jencks sobre o fim da arquitetura moderna revela, claramente, sua fé num relato histórico, o qual se faz a partir da rela-

1. C. Jencks, *El Lenguagem de la Aquitectura Posmoderna*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1984, p. 9.

ção dialética entre *superação* e *afirmação* de princípios estéticos que a história se faz como uma corrente, onde cada elo se fecha em si para dar espaço e estrutura para que o próximo a ele se agregue. Nesse enfoque, uma estética só poderia se afirmar a partir dos escombros da anterior. Seguindo esse raciocínio historiográfico, ao hipotético fim do pós-moderno um outro *ismo* deveria se sobrepor, ocupando, assim, o lugar então deixado vago.

No entanto, a pouca disposição que a crítica tem demonstrado em gerar novos emblemas é reforçada, por sua vez, pela resistência dos arquitetos em se alinharem sob a luz de critérios limitados. A última tentativa nesse sentido foi a edição do desconstrutivismo, considerado, por breve período, como a sensibilidade que desbancaria o pós. O fracasso do empreendimento, não obstante, pôde ser atestado quase que na seqüência de sua proposição – a proclamada estética não conseguiu extravasar o âmbito das exposições e de algumas publicações especializadas, não conquistando, nem ao menos, a concordância dos próprios produtores-alvo dessa classificação.

Desse modo, poderá o pós ter acabado sem ter sido sucedido por estética alguma?

Se tal hipótese procede, o que verificamos vai além da proclamação do fim de uma etapa, ou período histórico; isso pode colocar em xeque o próprio raciocínio da necessidade de superação dos períodos históricos. Jürgen Habermas defende que, a partir do moderno, essa prática encontra-se interrompida, uma vez que os gatilhos internos dessa produção colocam constantemente a necessidade de *autocertificação*[2] como princípio de ação, imprimindo ao presente o sentido de uma temporalidade suspensa. Tal estado é capaz de apagar "os componentes que distinguem as épocas entre si"[3].

Nesse contexto, poderíamos duvidar, assim como o fez Habermas, da premissa de superação do projeto moderno proclamado pelo pós, bem como de toda necessidade classificatória advinda desde então.

O pós seria, desse modo, tomado não como a negação do moderno, mas como uma *afirmação de outro estágio da modernidade – um estágio mais agravado e complexo*.

Em Nome de uma Modernidade Avançada

Antes de falarmos sobre o espectro específico da expressão *pós-moderna* no universo arquitetônico e de decidirmos para qual dos lados vamos nos inclinar, se para o lado dos entusiastas que acreditam no *poder emancipatório* da estética pós-moderna, ou se nos solidarizamos com as severas oposições *que duvidam do seu caráter de ruptura*, entendemos indispensável uma análise mais detida dos dados que compõem o contexto do cenário cultural dito pós-industrial.

Se considerarmos *as artes* como matéria inseparável do desenvolvimento humano e a expressão mais acabada da realização dos anseios e necessidades de uma cultura, nesse caso, revelar os complexos mecanismos de estruturação de uma época é igualmente revelar a *forma* que lhe corresponde.

Uma das leituras obrigatórias para qualquer análise mais acurada sobre esse contexto é o livro de David Harvey, *Condição Pós-Moderna*[4]. Apesar de seu conteúdo não ter sido elaborado do ponto de vista exclusivo da estética, ele serve como uma excelente base para a avaliação dessa produção. Ali se monta um elaborado quadro de questões, a fim de avaliar se podemos, ou não, assumir a existência de um contexto cultural distinto daquele encontrado no moderno.

Apesar de David Harvey acreditar na diferença entre modernidade e pós-modernidade, ele deixa claro, no seu livro, que aquilo que chama de condição pós-moderna é

2. J. Habermas, *O Discurso Filosófico da Modernidade*, Lisboa, Dom Quixote, 1990, p. 13.

3. J. Habermas, "Modernidade *versus* Pós-Modernidade", em *Arte em Revista*, n. 7, São Paulo, CEAC, 1983, p. 87.

4. D. Harvey, *Condição Pós-Moderna – Uma Pesquisa sobre as Origens da Mudança Cultural*, São Paulo, Loyola, 1989.

algo que se distingue do momento anterior, não por oposição, mas, por seu *grau de complexidade.*

Para Harvey, a condição pós-moderna pode ser definida por uma mudança de contexto, na passagem do mundo capitalista: do estágio de uma economia de base rígida – do tipo fordista – para uma economia instável ancorada no princípio da *acumulação flexível*[5]. As alterações na base produtiva e econômica da sociedade pós-industrial seriam responsáveis pelo surgimento de uma nova percepção de mundo e de uma conseqüente alteração no universo da expressão plástica.

Segundo Harvey, é possível verificar a semelhança entre os programas da estética do movimento moderno e os métodos de trabalhos baseados no desenvolvimento das teorias tayloristas, aplicados à produção industrial. Tal semelhança permite a comparação que a fé emancipadora tem no controle do universo da técnica desenvolvida pela arte moderna, com as expectativas integradoras da aplicação dos métodos de trabalho fordistas, baseados no princípio corporativo. Ambos os programas, disciplinados e ancorados em princípios racionais, enxergavam no mundo da produção uma alavanca para se conquistar uma nova redefinição social. Nesse ponto, no entanto, parece que as afinidades ganham sinais trocados, pois, apesar de compartilharem da mesma fé no progresso, o sentido do resultado esperado segue padrões ideológicos opostos. Uma pergunta, conseqüentemente, nos atinge: Como é possível intelectuais de esquerda e representantes do poder dominante apostarem no mesmo caminho e intentarem alcançar resultados diferentes?

Obviamente, um dos lados, ou ambos, se equivocaram sobre as conseqüências do processo. Do ponto de vista intelectual, essas e outras contradições alimentarão as correntes antimodernas surgidas a partir da década de 1960.

A constatação da crise dos postulados do programa moderno surge com a desilusão com relação à eficiência do princípio racional na organização do cotidiano. A frustração dos ideários positivistas, ancorados no mundo da técnica, aparece quando se nota que a concentração do capital – com o conseqüente acirramento das diferenças – e o processo de alienação – estimulado pelo princípio de realização pelo consumo – viraram base social.

Para Harvey, a alteração do panorama cultural encontra sua chave nas mudanças provocadas pela expansão do capitalismo, processo que ele nomina como *acumulação flexível*. Esse conceito tenta ilustrar um novo estágio do capitalismo – que surge a partir da grande recessão da década de 1970 – e que se caracteriza por estabelecer uma nova conduta econômica, baseada na flexibilização dos padrões de trabalho, produção e consumo. Para o autor, as novas formas organizacionais e as novas tecnologias produtivas seriam responsáveis por alterações de princípios que afetariam, diretamente, a percepção de mundo – como a noção *espaço-temporal.*

A consolidação de um estágio de *capitalismo avançado*[6], para Harvey, traria uma série de conseqüências, dentre as quais o autor destaca: "a volatividade e efemeridade de modas, produtos, técnicas de produção; processos de trabalho; idéias e ideologias, valores e práticas estabelecidas", além da ênfase nas "virtudes da instantaneidade [...] e da descartabilidade"[7].

Além de Harvey, vários outros autores passaram a enfocar e a defender uma mudança de percepção do mundo, a partir da consolidação da sociedade pós-industrial ou do *capitalismo tardio*[8]. Entre eles, podemos destacar Jean Baudrillard, Jean François Lyotard e Paul Virillio.

Para Baudrillard, a objetualidade do mundo vem sendo substituída por uma percepção modulada por meio de um sistema de valores voláteis, sujeito às leis de mercado. Nesse contexto, a imagem substitui o objeto e se torna o veículo de uma identidade programada, que serve à

5. *Idem*, p. 14.

6. *Precis 6 (1987)*: "The Culture of Fragments", *apud* D. Harvey, *op. cit.*, p. 45.

7. D. Harvey, *op. cit.*, p. 258.

8. F. Jameson, *Pós-Modernismo – A lógica Cultural do Capitalismo Tardio*, São Paulo, Ática, 1997.

atualização dos comportamentos. A idéia do *simulacro*, na sociedade de consumo passa a incorporar mais intensamente os sentidos de presença do que a própria realidade.

Se Baudrillard vê na imagem o mecanismo de dominação de uma sociedade regida pelo controle do sistema de produção de signos, para outro autor, Jean-François Lyotard, é a informação que, elevada ao estatuto de mercadoria, transforma a produção e a divulgação do saber no centro da disputa de poder entre as nações.

Signo ou informações, ambos os elementos, transformados em valor de troca, indicam um mundo coordenado por substâncias imateriais.

Seguindo esses mesmos princípios, outro importante autor, Paul Virillio, irá mais adiante na consideração das conseqüências do impacto das tecnologias de informação na percepção do mundo. Dentre as múltiplas facetas da mudança de estatuto da realidade que o autor apresenta, podemos destacar a sua, polêmica e apocalíptica, visão do fim da tradicional noção de meio urbano. Para o autor, a crescente intensidade do uso de meios avançados de comunicação vem guiando a edição de novos comportamentos e alterando o sentido da necessidade da aglomeração física, uma vez que as distâncias podem ser suprimidas, agora, pelo simples toque dos dedos.

Podemos notar que as opiniões a respeito do conjunto de características consideradas próprias ao contexto pós-moderno, em sua maioria, ou são princípios já presentes no universo moderno, ou se encontram em estado germinal no mesmo, variando apenas em intensidade e escala.

Nessa linha, David Harvey acredita haver "mais continuidade do que diferenças entre a ampla história do modernismo e o movimento denominado pós-modernismo". Parece-lhe "mais sensível ver este último como um tipo particular de crise do primeiro, uma vez que enfatiza o lado fragmentário, efêmero e caótico da formulação de Baudelaire [...]"[9]. Assim, se concordamos com Harvey e considerarmos a "nova" sensibilidade do pós-moderno como uma expressão decorrente do desenvolvimento do processo que alimentou a plástica moderna, poderíamos supor, então, que o sentido de crise sugerido pelo autor reside, justamente, na desilusão em relação à expectativa de controle das contradições do sistema pelo domínio racional do universo da técnica. A condição pós-moderna não apontaria, portanto, para a crise do moderno, mas para a crise da crença na sua fé ordenadora.

Dessa maneira, se falamos da continuidade de uma condição, a diferença está na intensidade com que suas características se manifestam e principalmente no trato que elas recebem de seus interlocutores. Sendo assim, se o moderno opunha resistência ao *fragmentário*, aportando a idéia de *unidade*, ao *frívolo,* a idéia de *essência*, e assim por diante, o pós, não encontrando motivo para que a resistência, em si, se dê, toma tais características como valores e as estetiza.

Harvey aponta para o risco de tal empreendimento. Enquanto o moderno foi ingênuo nas suas proposições, ao tentar combater contradições estruturais profundas por meio de soluções totalizantes, de ordem racional, a retórica pós arrisca-se a transformar tudo em jogos de linguagem – o fragmentarismo da realidade, as identidades locais, os simulacros, o imaginário coletivo, o fetichismo da mercadoria etc. –, contribuindo perigosamente para o apagamento da consciência das verdadeiras estruturas de poder, *que estão se tornando cada vez mais universalizantes*[10]. *Ou seja, Harvey indica o risco de se obscurecer a realidade ao transformar em beleza aquilo que deveria ser denunciado.*

O Pós no Universo Arquitetônico – Alerta Preliminar

A dificuldade em estabelecer os contornos claros para o discurso da pós-modernidade encontra igual paralelo quando evoluímos para as respostas plásticas que foram produzidas por tal pensamento. Além disso, à multiplicidade de definições que é possível localizar, as-

9. D. Harvey, *op. cit.*, p. 111.

10. *Idem*, p. 112.

soma-se uma multiplicidade de pontos de vistas a partir dos quais tais opiniões foram formuladas.

No campo da arquitetura, o conceito não é menos obscuro, e oferece algumas armadilhas que devem ser evitadas. Por exemplo, dizer-se que: *A arquitetura pós-moderna surge como uma reação crítica ao desgaste dos princípios do movimento moderno.* Apesar de verdadeira a sentença, ela é insuficiente para explicar a complexa constituição e as inclinações dessa estética. Além do que, a revisão crítica dos preceitos modernos já vinham se dando no seu próprio interior, desde os últimos CIAMs.

O engano mais comum, porém, é a associação exclusiva do termo *arquitetura pós-moderna* à idéia de uma arquitetura de resgate historicista, que começou a ser produzida a partir da década de 1960, e que apresentou uma série de decorrências e implicações. Apesar de a expressão *historicista*, ou *classicista*, ter sido, sem dúvida, uma expressão importante para a tradução estética do termo arquitetura pós-moderna, não foi a única. Ela apenas foi estigmatizada como tal, limitando, dessa forma, o desenvolvimento de outras interpretações do termo.

Esse processo parece oferecer uma chave para o entendimento dos motivos pelos quais a classificação *pós-moderna* passou a ser evitada pela produção e crítica arquitetônicas. Pois, uma vez estigmatizado, o conceito cessa de produzir significados. Temos, então, dois caminhos: ou nos valemos do recurso da *dialética da substituição* e nos apressamos na busca da elaboração de outro *ismo* – que, como vimos com o desconstrutivismo, pode resultar numa ação inócua –, ou nos detemos e tentamos ampliar a visão estreitada por uma única interpretação, a fim de que o conceito volte a produzir significados. A prudência nos fará adotar a segunda hipótese.

Antes, porém, de seguirmos o caminho de outras possíveis interpretações para os conteúdos do pós-modernismo, devemos dar atenção àquela que primeiro foi reconhecida como sua representante – a produção de caráter historicista. Só então passaremos à consideração de outros sentidos para o termo.

Pós...

O primeiro sentido que, para a arquitetura, o uso do termo *pós-moderno* reivindica, encontra-se explícito em seu próprio nome – a escolha do prefixo *pós* indica a crença de que a estética da arquitetura moderna envelheceu, ou foi superada.

Para pós-moderno, a opção do moderno por intermédio de uma estética fundada no puro, claro e racional – em que o único sentido de revelação veiculado pela forma seria o do seu próprio processo de formatização –, em vez de ter aberto um canal universal de comunicação pela aportação da consciência, fechou aqueles do reconhecimento afetivo.

O desejo de retomada de um patamar estético que tenha como objetivo a expressão de princípios simbólicos, emocionais e psicológicos, do indivíduo ou de uma determinada comunidade, aponta para o desejo de reforço da ação comunicativa, esta aparentemente suprimida pela estética racional do moderno.

Admitindo-se que a arte sempre serviu de canal de expressão dos sentidos e significados de um contexto, e considerando-se que a arte moderna foi, igualmente, uma legítima representante do próprio contexto, parece muito frágil a crítica semiológica formulada a partir da década de 1960 – que indica a perda da *capacidade comunicativa*[11] do veículo expressivo moderno.

Assim, a classificação da forma moderna como "técnica, anônima, repetitiva, redutiva e aberta"[12], utilizada pela mesma crítica, deflagra um aspecto contraditório de difícil dissimulação, já que a adjetivação, mesmo que negativa, é a prova da aceitação de que essa estética produziu significados. A questão, por conseguinte, não é mais a da recusa a uma arte inexpressiva, mas, sim, à intencionalidade de sua comunicação – a sua mensagem.

11. J. M. Montaner, *Despues del Movimiento Moderno*, Barcelona, Gustavo Gili, 1993, p. 152. Montaner comenta autores que teriam formulado críticas ao movimento moderno a partir do ponto de vista semiológico.

12. *Idem, ibidem.*

Parece que, ao cumprir com sua tarefa de fornecer à sociedade a sua imagem especular, o moderno fez recair sobre si a rejeição aos conteúdo perturbadores presentes nas mensagens das quais é portador. Ou seja, o que se rejeita na estética moderna não é o espelho, mas os aspectos da imagem por ele refletida.

Fica evidente, portanto, que uma arte que exibe em sua superfície índices de *uma existência – submetida aos processos de apagamento dos traços de individualidade, dependente dos princípios de mecanização do mundo e impotente diante do processo de escravização pelo consumo* – irá se transformar numa presença incômoda, uma vez que se torna veículo de conteúdos realistas demais para serem assumidos, sem sofrimento, pelo indivíduo.

A oposição de uma estética que elege, nos princípios simbólicos, referenciais e subjetivos, os seus canais de comunicação, parece querer amenizar os processos de aniquilamento dos sentidos de presença e identidade colocados em curso pelo mundo moderno.

Seria como uma medicina, que é feita da matéria daquilo que se quer combater o pós surge para tentar reter o processo de apagamento do mundo tal como o conhecemos.

Sendo assim, se o mundo moderno provoca o *esmaecimento dos afetos*[13], o pós faz surgir uma arte afetiva; se sentimos nos falharem os conteúdos de identidade, o pós recorre ao reforço simbólico de uma arte idêntica, e, finalmente, se a inconstância nos assombra, o pós evoca a presença de uma arte histórica.

Nesse aspecto, a cada sintoma incômodo promovido pela realidade moderna o pós responde aportando ao conforto de um placebo.

A Resistência ao Apagamento do Sujeito – A História

Os arquitetos italianos serão os primeiros a apontar para o desenvolvimento de uma estética que retomasse valores de tradição e passado, como uma argumentação crítica ao desgaste das formulações do moderno.

Para esses intelectuais, o retorno às questões relativas à história, identidade e memória, deveria tomar o lugar das fórmulas *esclerosadas*[14], de um universalismo estéril, praticado pela arquitetura moderna, e que havia produzido uma arte de caráter inexpressivo, monótono e opressor, provocando, em vez da manifestação de um novo e elevado espírito cultural, a corrupção de sentidos fundamentais ao homem. O retorno aos fundamentos da linguagem arquitetônica da tradição, proposto pelos italianos, tem, desse modo, a intenção de trazer de volta a capacidade comunicativa perdida pelo puritanismo cientificista da forma moderna.

A arquitetura é recolocada como disciplina, com o renascimento dos códigos da tradição.

O raciocínio disciplinar, por sua vez, revela o quanto a arte se sente sequiosa por um solo mais seguro a fim de poder justificar a sua produção e nele poder acomodar-se – artista, objeto e público –, longe da intensa instabilidade, dinâmica e fragmentarismo do cotidiano. O resgate de noções, consideradas constantes, da forma arquitetônica, como a idéia de *tipo*, poderia oferecer esse ansiado refúgio.

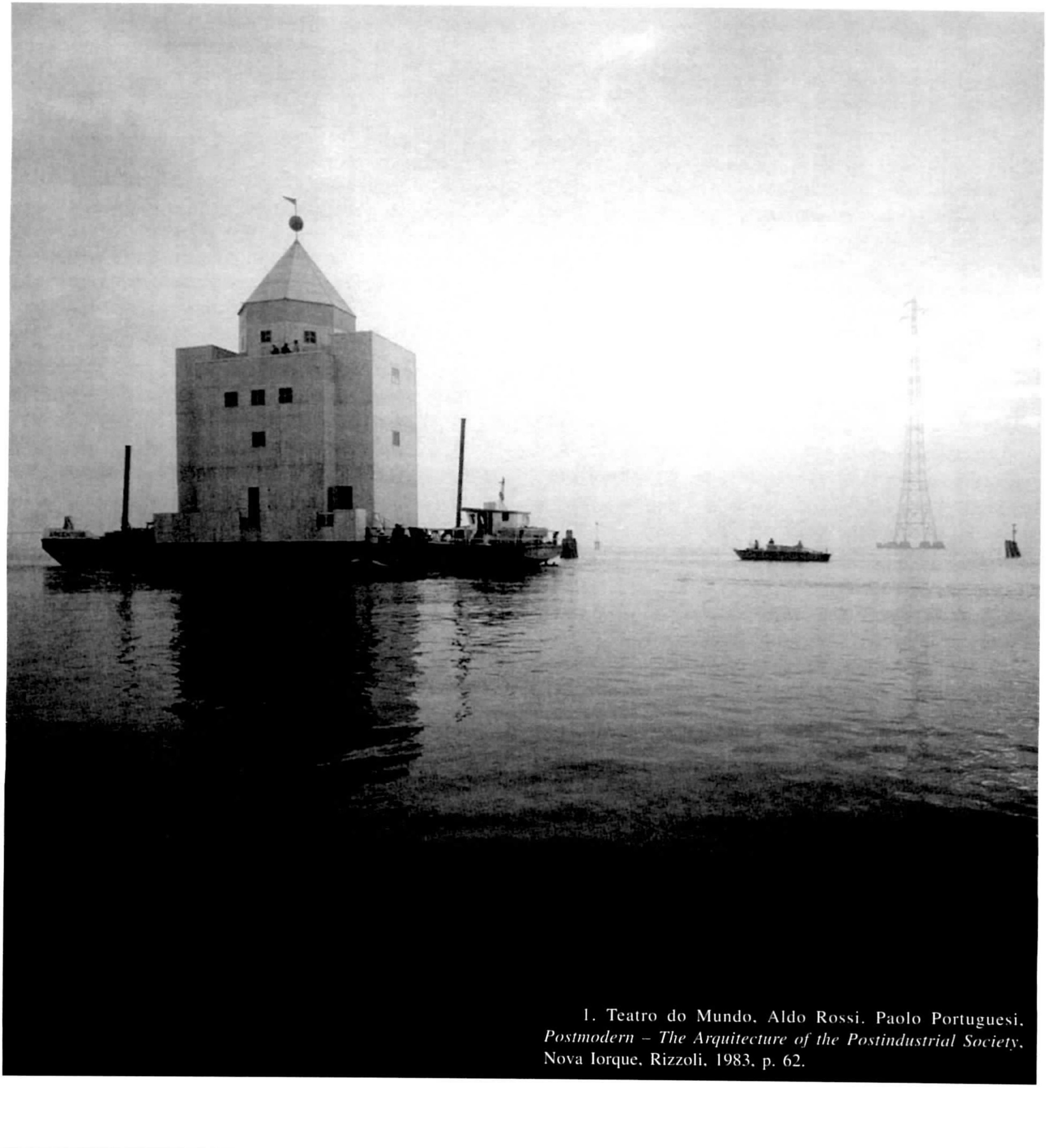
A estrutura tipológica cria um ciclo fechado, no qual a comunicação ocorre sem sobressaltos. Neste mundo bem comportado, a ação se dá pelo *conhecimento* do código – a partir do artista, *operação* com o código – a partir do objeto e *reconhecimento* do código – a partir do público.

Não é, pois, à toa, que a discussão tipológica ganha várias vozes, entre arquitetos e teóricos. Carlo Aymonino e Giulio Carlo Argan, por exemplo, irão compor análises sobre o tema, evocando interpretações de Milizia, Quatremère de Quincy, Ledoux, entre outros.

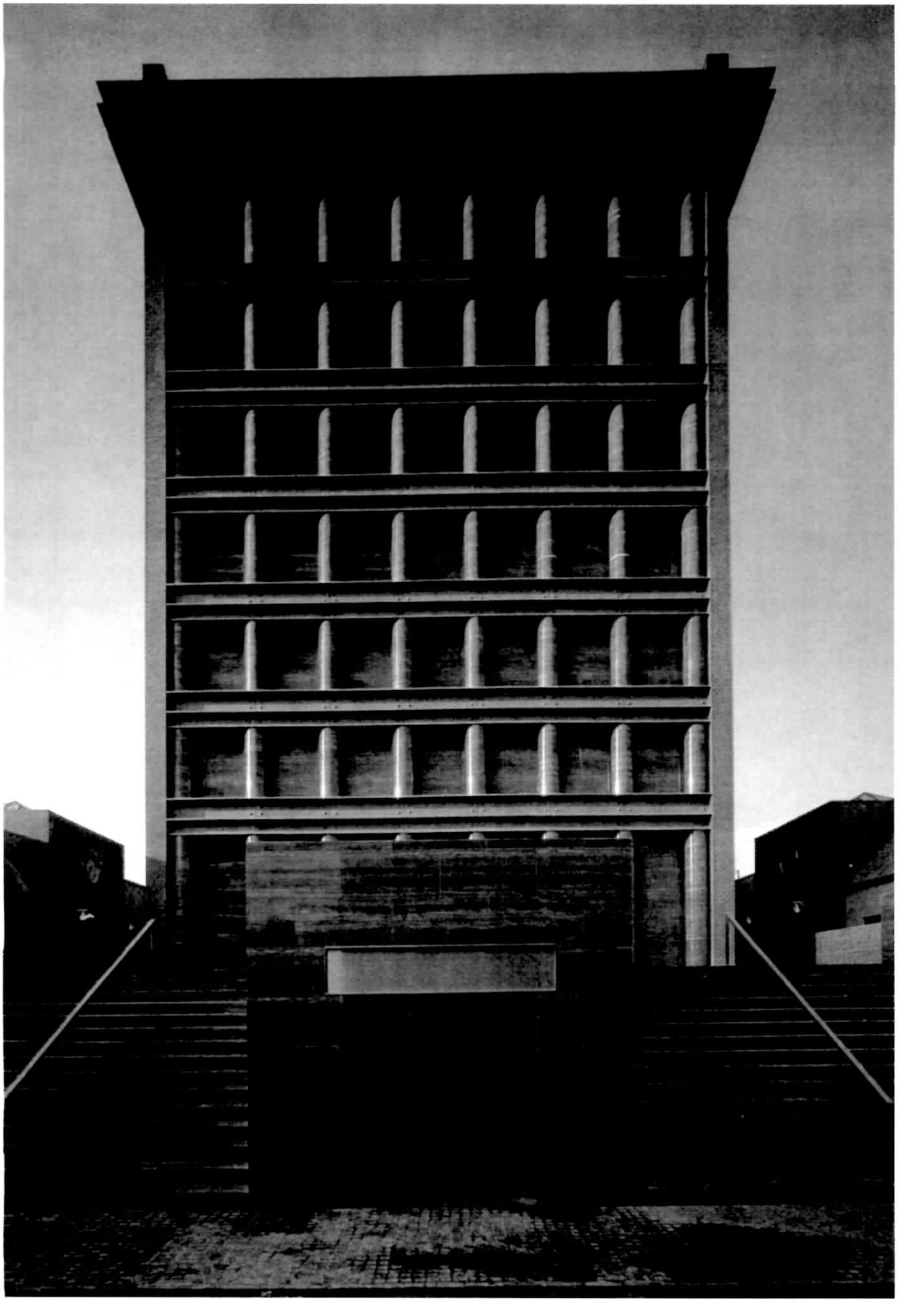
Podemos verificar, neste período, a montagem de visões a respeito da idéia de *tipo*, desde pensamentos mais pragmáticos, que se apóiam na mera retomada de

13. F. Jameson, *op. cit.*, p. 37.

14. P. Portoghesi, *Postmodern – The Arquitecture of the Posindustrial Society*, Nova Iorque, Rizzoli, 1983, p. 11.



1. Teatro do Mundo. Aldo Rossi. Paolo Portuguesi. *Postmodern – The Arquitecture of the Postindustrial Society*. Nova Iorque. Rizzoli. 1983. p. 62.



2. Hotel II Palazzo Fukuoka – Japão, Aldo Rossi. *Contentemporary Ueropean Architects Vol. I.* Köln, Bendikt Taschen, p. 110.

métodos compositivos e signos convencionados pela historia, até interpretações que se afastam, de modo inteligente, das fáceis considerações de uma narrativa temporal linear.

Uma visão que gostaríamos de destacar, já que representa uma das mais originais interpretações a respeito do papel da história na arquitetura, é a do arquiteto Aldo Rossi.

Para Rossi, a análise da história não se limita ao estudo da seqüência de fatos formais, refletida na estrutura física dos edifícios. Ele entende que a análise da materialidade das formas deve perseguir a extração de um sentido mais profundo de percepção e consciência. Não acredita que a história deva servir para constatar a repetição de formas fechadas, mas, sim, para confirmar a existência de uma espécie de *infra*-estrutura formal, à qual ele dá o nome de *permanências*.

O *tipo* seria, pois, uma estrutura permanente. Seguindo seu raciocínio, o *tipo* não seria uma forma que atesta um estilo, mas, sim, o testemunho do tempo, uma estrutura reconhecível porque constante. Como uma espécie de pré-forma, o *tipo* é uma entidade que resiste ao tempo e que ao resistir-lhe, torna-se atemporal.

O Teatro do Mundo, realizado por Rossi por ocasião da Bienal de Veneza de 1980, é uma obra na qual se pode notar a presença de conceitos importantes que caracterizam o conjunto da obra desse arquiteto.

Evocando os antigos teatros-flutuantes venezianos, do séc. XVI, o edifício/barco, projetado por Rossi, apresenta mais do que uma simples referência programática em relação à tradição. Desenhado a partir de formas arquitetônicas elementares e construído com materiais que indicam sua duração provisória, mesmo assim o objeto não esconde o seu desejo de constituir uma conexão simbólica com a solidez das edificações do passado. O peso e a fisicalidade dessas edificações já não encontram mais propósito de serem produzidas num presente abstrato e imaterial; no entanto, não há por que não se aludir a uma presença referencial, em que o sentido total do objeto deve completar-se na mente de quem o reconhece.

O *motivo de ser* do objeto não é mais, desse modo, a sua corporeidade, porém a capacidade de se tornar o veículo de contato com o mundo imaterial dos sonhos e das lembranças – mundo este que vê um canal de comunicação com o sentido de eterno, na suspensão espaço-temporal do presente. Desse modo, o objeto pode dispensar o peso da matéria para realizar-se, uma vez que passa a ser suficiente a simples presença de uma superfície na qual possam depositar-se os signos de sua mensagem.

O sentido pouco durável de sua presença não se dá somente pela constatação dessa frágil película, em que se vê projetada uma imagem. O fato do edifício ser, ao mesmo tempo, uma embarcação, traz ainda comentários a partir da sua locação, ou melhor dizendo, da sua *des*locação. O edifício, nessas circunstâncias, além de ilustrar o ritmo de uma cidade marcada pelo deslizar suave de suas embarcações, provocando uma lenta e continuada transformação do cenário, discorre também sobre a condição relativa e fugidia de fundo e figura. Por seu deslocamento, ambos resistem a serem fixados e decodificados pela consciência. Isso o aproxima das propriedades da memória, que se dá por meio de estruturas autônomas de reminiscências despertas e apagadas, sem que se possam retê-las.

Para Rossi, a forma interessa pelo que existe de transcendente nela. O suporte físico desta torna-se, assim, uma espécie de trato metafísico, por intermédio do qual seria possível resgatar-se os princípios da identidade.

Ele deposita as suas expectativas de comunicação na capacidade da forma em ativar as camadas profundas da consciência. Deseja restabelecer o canal de reconhecibilidade, ao despertar simultaneamente níveis de memória coletiva e individual. Nesse estágio, o *Eu* confirma sua existência pela estrutura *permanente* do mundo.

Rossi opõe, desse modo, resistência aos aspectos fugidios do presente, ao aportar formas estáveis.

No entanto, apesar de ele desejar o estabelecimento de um código estrutural, ou melhor, *infra-estrutural*, por meio do qual o homem possa se reconhecer, a realização espacial de seus projetos parece indicar uma clara con-

tradição entre intenção e resultado. A dubiedade da situação revela-se quando percebemos que toda a operação, feita para opor resistência ao processo de apagamento das marcas da existência, próprio do mundo moderno, resulta em uma espacialidade que, aparentemente, duvida da própria manutenção da existência em si.

É impossível negar a presença de certo ceticismo por intermédio do qual Rossi vê as possibilidades positivas das ações da arte.

Seus projetos revelam um sentido de esgotamento da vida. A elegia ao papel da morte não aparece apenas como dado de programas – como monumentos ou cemitério.

Podemos notar esse princípio até mesmo em projetos como o do Hotel II Palazzo, em Fukuoka. Nesse edifício, a intensa sensação de desconforto, causada por um volume aparentemente selado, desperta-nos para a proposta de uma arquitetura que parece resistir ao humano, resistir à presença da vida. A referência à obra de Boullée é inevitável – a angústia do espetáculo sublime das formas, trazendo consigo uma amarga presença – *o fim*.

A notação da luz de um sol poente nos virtuosos desenhos de Rossi – que aquece e dramatiza as superfícies coloridas e que torna as sombras alongadas – indica a evanescência de uma imagem que foi captada momentos antes de se apagar.

A nostalgia é um sentimento muito presente nas obras desse período, o que se deve, em parte, à frustração de a arte não ter realizado o seu grande propósito de integrar-se à vida, aportando lógica às relações mediadas pelo capital. Podemos encontrar outra versão para esse mesmo sentimento na obra de outro arquiteto: Carlo Scarpa.

Sendo veneziano, Scarpa entende muito bem de que maneira o veículo de transmissão da história pode trazer consigo a manifestação da nostalgia.

Monumento da vontade do homem, Veneza é o testemunho vivo da impotência do desejo de se tentar suplantar a natureza e resistir ao tempo.

A ação de Scarpa, no entanto, não se abala com a impossibilidade de sagrar-se vitoriosa nessa luta contra o tempo; ao contrário disso, ela parece ver no presente o sentido de redenção de um passado em vias de desaparecimento. Scarpa parece crer no mesmo princípio messiânico de história defendido por Walter Benjamim. Para Benjamin, o presente deve investir-se da missão de libertar o passado da opressão da contagem linear de um tempo homogêneo e vazio – tempo esse que condena o passado a um silêncio perpétuo, ao esquecê-lo. Apropriar-se, portanto, das reminiscências, é apropriar-se dos ecos de um passado que apela por redenção. Dar vozes a esses frágeis sinais é transformar o momento presente no testemunho de um *tempo saturado de agoras*[15].

A arquitetura de Scarpa parece constituir-se, com o contexto físico, no mesmo termo de compromisso que Benjamim estabelece com relação à cultura e à história. Scarpa não pensa os espaços como operações construtivas autônomas: para ele, a forma deve surgir do embate do desenho com o terreno, revelando, desse modo, a imanência do lugar – o sentido de *locus*[16]. A matéria física produzida pelo arquiteto empresta seu corpo aos potenciais formais ocultos e latentes no contexto.

A arquitetura de Scarpa apropria-se dos registros físicos do passado como motivo para a ação plástica do presente.

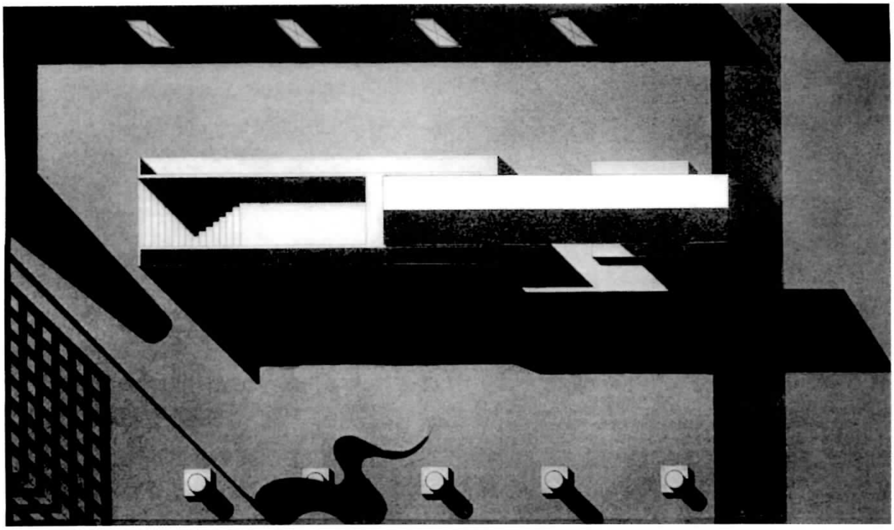
O dado histórico, na sua obra, não parte da consideração dos signos pré-codificados da arquitetura; ao contrário, ele é uma ação exaustiva de construção formal, feita na medida do contexto. A história, aqui, não é um suporte para especulações, ela é um dado verificável no hoje, no *agora da conhecibilidade*.

O elemento arquitetônico funciona como uma espécie de articulação, de conexão, que une presente e passado numa espacialidade, *saturado de presenças*.

Nesses termos, a fusão formal-temporal faz da ação arquitetônica uma arma para o presente, no despertar dos sentidos vitais de um passado calado pelo sentido destrutivo do progresso.

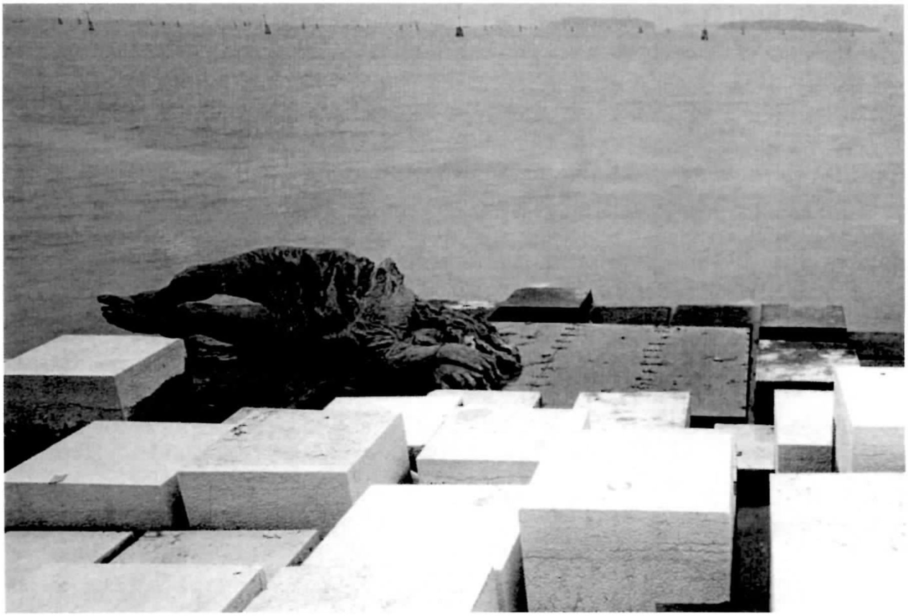
15. W. Benjamim, "Sobre o Conceito de História", em *Obras Escolhidas*, São Paulo, Brasiliense, vol. 1, 1985, p. 229.

16. A. Rossi, *La Arquitectura de la Ciudad*, Barcelona, GG, 1976, p. 157.



3. Praça com Monumento – Segrate, Aldo Rossi. Peter Gössel & Gabriele Leuthäuser, *Arquitectura no Século XX*, Benedikt Taschen, p. 310.

4. Monumento – Women of the Resistance, Carlo Scarpa. *Carlo Scarpa*, Benedikt Taschen, Köln, 1993, p. 32.



Ecletismo – Ao Gosto do Capital

A notação da perda de *substância* da vida moderna é tomada, a partir do pós, como algo que deve ser combatido pela esfera da arte. O ceticismo com que se vê o resultado de medidas efetivas no controle desse processo faz o pós adotar atitudes remediadoras para tentar-se conservar alguma reserva de identidade ameaçada pelo processo de aniquilamento das diferenças do cotidiano. O resgate de referências históricas, promovido na primeira fase do pós na Europa, serve a esse princípio. No entanto, a simples alusão a elementos historicizados deslocados, que iremos encontrar numa segunda série de obras, provocará reação oposta à da primeira, reforçando, em vez de amenizar, o processo de *desencarnação*[17] do nosso mundo.

Agora, se por um lado o velho mundo pode valer-se do *permanente da história* para tentar constituir um solo mais estável para a ação, cabe questionar: *Quais são os recursos para uma nação jovem como os Estados Unidos – nascida do rompimento com a sua origem, e consolidada pelo poder do capital –, encontrar um substrato sólido para defender-se da instabilidade da vida?*

Nota-se que, se existem referenciais fixos nesse contexto, os mesmos são exatamente os próprios elementos causadores de tais *insubstâncias – os valores voláteis, efêmeros e fragmentários, que regem a prática do capital.*

Desse modo, se os índices de uma identidade não existem como fato, podemos reconstruí-los ficcionalmente em seus efeitos. Como no filme *Blade Runner*, a memória enxertada na *Replicante*[18] tem o papel de trazer o conforto do esquecimento de sua real condição de artefato, fornecendo a falsa dimensão de um *pertencimento.* Do mesmo modo, em resposta à angústia gerada pela constatação dos sentidos da ausência do real, o pós edifica um abrigo no universo fantasioso dos simulacros.

Como escape à percepção dos duros aspectos revelados pelo espelho Moderno, o Pós cria o artifício da *máscara* – uma superfície neutra que recebe as projeções e ilusões de identidades inventadas.

Os EUA sediarão, assim, o novo pólo de discussões sobre os conteúdos do pós-moderno, agora filtrados pela lógica do mercado e da mercadoria. Porém, mais uma vez, a capacidade de gerar diferentes posturas não abandonará a produção deste segundo conjunto de questões do pós. Portanto, será preciso contrapor algumas atitudes a fim de que se possa compreender a diversidade dos enfoques surgidos nesse momento.

Ancorada na acusação da inexistência de significados comunicativos da produção moderna, surge uma produção intencionalmente *falante*[19].

O trato da expressão arquitetônica, vista como linguagem, reforça o sentido do desejo de comunicação. Dessa forma, assim como um *texto* vê na *palavra* o veículo capaz de traduzir um significado, a arquitetura irá utilizar-se dos códigos formais para o mesmo fim. No entanto, a simples presença do acúmulo de códigos, sejam eles palavras ou formas, não garante a fixação de um sentido, constituindo apenas uma alusão ao desejo de comunicar-se.

A perda da capacidade semântica do texto arquitetônico pode ser facilmente observada pela notação da presença de signos sem significados em muitas obras realizadas nesse período.

O sentido de colagem, mais do que uma metáfora de intenções, irá se transformar num instrumento formal na idéia do aplique.

A famosa Piazza d'Italia, de Charles Moore, é, sem sombra de dúvida, um dos maiores exemplos desse tipo de atitude. Ali, vemos a presença de uma série de fragmentos de culturas importadas, os quais, retirados de seus contextos e lógicas de existência, assumem aspectos de fantasmagorias.

17. J. Baudrillard, *A Arte da Desaparição*, Rio de Janeiro, UFRJ, 1997, p. 85.

18. *Replicante* é um ser andróide construído geneticamente.

19. O termo falante recorda o sentido da Arquitetura *Parlante*, de Ledoux, que embora pertença a outro cenário e contexto, também pesquisou o sentido comunicativo das formas.

Nesse composto cenográfico, a adesão de artifícios – como cores vibrantes, materiais industriais e néons – aos elementos – arcadas, capitéis e fontes –, redimensiona os signos de uma tradição para a escala de uma sociedade de consumo. Essas formas mortas, no seu caráter significativo, são reanimadas, dessa vez, pelo poder vivificante do capital.

Como numa *colagem*, os elementos, nesse espaço, são fragmentados e justapostos. Sua atitude *esquizofrênica*[20], de acúmulo de signos, transforma as fontes históricas em mero catálogo de formas. Tal operação estilística determina o aspecto de pastiche do composto final.

O freqüente uso do conceito de *colagem*, nesse período, indica a tradução, em efeitos plásticos, do processo de intensificação fragmentária do cotidiano na sociedade pós-indústrial.

A atitude de Moore, em sua Piazza d'Italia, antes de ser vista como um exercício autônomo de jogos de linguagens, como os propostos por Lyotard, assemelha-se muito mais às estratégias do capital, que enxerga o fomento necessário para sua reprodução na necessidade de edição das imagens.

A arquitetura pós-moderna, nessa fase, parece ter renunciado à crise da falta de significado, optando pelo conforto da reprodução ilustrativa do mesmo.

Atitudes plásticas ao gosto do mercado de consumo – é desse modo que uma série de obras passarão a ser produzidas nesse momento.

A arte entra, assim, para a perigosa esfera de fetichização da mercadoria, ao transformar o consumo no seu idílio.

Nesse ponto, a oposição entre moderno e pós-moderno vai além da mudança dos aspectos plásticos entre os dois períodos. O que se vê, de fato, é uma mudança dramática do compromisso da arte para com a sociedade. Altera-se, dessa maneira, o estatuto da arte e do artista, por meio da substituição da visão *dionisíaca* do moderno, que jogou para a esfera da arte a tarefa de proceder aos reparos de uma existência coletivizada; e por meio da atitude *apolínea* do pós-moderno, que encontrou no universo do gosto um refúgio para as incongruências do mundo.

A constante associação com o grande capital, de produções como as de Philip Johnson ou Cesar Pelli, confirma que a linguagem arquitetônica ofereceu terreno para que os mecanismos de persuasão se desenvolvessem através da imagem.

Ícones de um passado inventado, servem a princípios fachadistas, que têm por função gerar uma figuração empática, responsável por aumentar o vínculo entre empresa e mercado.

Aportando ao edifício uma imagem mais amistosa e convidativa, a arte torna-se veículo das leis do consumo. A idéia de *fachada* aproxima o objeto arquitetônico do sentido de embalagem e empresta os mesmos conteúdos de descartabilidade atribuídos à mercadoria.

A arte *pop* apresenta uma visão mais crítica do processo de esvaziamento da essência das coisas por meio da reificação da imagem. O Grupo Site, afinado com a atitude *pop*, exibe o papel de mercadoria aderido à arquitetura. Seus projetos visam à explicitação dos mecanismos de estímulo ao consumo. A formulação de comentários irônicos tem o propósito de indicar que a evidência do mundo só se pode dar, agora, através do caminho de uma *desrealização*, uma vez que este é o único meio de se desbancar uma realidade comandada por princípios *hiper-reais*[21]. Nesse sentido, e usando os mesmos recursos da hiper-realidade, o Grupo Site transforma o universo das imagens num jogo de operações surreais.

O resultado dessas imagens manipuladas trazem, em si, a marca da tensão entre intenção e operação. Em conseqüência, ao mesmo tempo em que a forma oferece

20. F. Jameson, *op. cit.*, pp. 52-53. O autor compara a ruptura na cadeia de significados da esquizofrenia com as atitudes estéticas do pós-moderno – fazendo aflorar uma estética que se vale da experiência *de puros presentes não relacionados no tempo*.

21. Esse termo indica que as coisas, no universo das imagens, ganham aparência mais real do que o próprio real, por exemplo: o sanduíche do anúncio é sempre mais apetitoso do que aquele do mundo real. Referências sobre esse conteúdo podem ser encontradas no livro de Jameson, *op. cit.*, ou no livro de J. F. Santos, *O que é Pós-Moderno*, São Paulo, Brasiliense, 2000.

5. Piazza d'Itália, Charles Moore. Peter Gössel & Gabriele Leuthäuser, *Arquitectura no Século XX*, Benedikt Taschen, p. 270.

6. Edifício AT&T, Philip Johnson/Burgee Architects. Peter Gössel & Gabriele Leuthäuser, *Arquitectura no Século XX*, Benedikt Taschen, p. 341.

7. Projeto *Peeling*, Grupo Site. Peter Gössel & Gabriele Leuthäuser, *Arquitectura no Século XX*, Benedikt Taschen, p. 279.

veículo para a denúncia das estratégias de consumo, também fornece arsenal para o jogo da concorrência de mercado. Por conseguinte, a possibilidade de ser engolido pela manta asfáltica que recobre agora o mundo dos fluxos, enquanto traz ao expectador a incômoda consciência da ameaça de tornar-se vítima do processo de *coisificação* do mundo, também acaba por se transmutar em uma divertida atração pelo seu caráter apelativo de imagem curiosa, contribuindo positivamente para a consolidação da marca do produto ao qual está associado.

Outro arquiteto que irá enfocar o comportamento do mercado a fim de extrair referencias para a ação, será Robert Venturi.

As análises sobre a cidade de Las Vegas, levadas a cabo por Venturi em seu livro *Aprendiendo de Las Vegas*[22], têm a intenção de decodificar, a partir da estrutura da cidade, os métodos de construção de seus princípios semânticos. O autor olha para o seu objeto de estudo com o interesse de extrair, do ordinário e do comum, aquilo que o universo especializado já não é mais capaz de produzir, tal como um canal de comunicação.

Logo, para o autor, aprender com Las Vegas implica abandonar a postura ortodoxa e refratária da arte moderna e admitir uma visão mais *tolerante* para com a produção dos símbolos do cotidiano popular. Venturi tenta extrair da cidade uma espécie de *vernáculo* da cultura de consumo.

O interesse de Venturi pela arquitetura comercial se justifica, obviamente, pelo fato de ser esta a que mais diretamente exibe a mecânica responsável pela formação dos conteúdos iconológicos da sociedade capitalista. No entanto, mais evidente do que a escolha da arquitetura comercial é a eleição do contexto para análise – Las Vegas. Essa cidade é, ela própria, um personagem pós-moderno – criada à medida da ilusão da conquista. Um cenário urbano mantido pela fantasia de integração de uma legião de perdedores, que a ele recorrem ao perceber encerradas as possibilidades de figurarem em uma história contada pela ótica dos vencedores – EUA.

Venturi aponta que o sistema comunicativo de Las Vegas não se dá a partir da forma, como na tradição. Para ele, a arquitetura nela tornou-se suporte para a informação – para uma informação persuasiva, que se vale de operações psicológicas para a materialização dos desejos de quem a procura.

Vegas é, mais do que um aglomerado de *galpões decorados*[23], estacionamentos e grandes vias comerciais: ela é uma cidade inventada – cidade fruto da insubstância do mundo. Ela é a quintessência do produto de uma sociedade pós-industrial. Suas hiperimagens produzem o efeito de uma miragem, implantada artificialmente no meio do deserto de Mojave.

Vale questionar, no entanto, até que ponto a atitude de tornar operativos e intelectuais os princípios daquilo que foi produzido de modo espontâneo e leigo, auxilia na criação de uma arquitetura comunicativa, ou se ela apenas fornece reforços às técnicas de manutenção do mercado.

Ao que parece, a arquitetura resultante dessa análise apresenta-se frágil no sentido de cumprir com o seu intento de produzir novos significados – mesmo com a indicação do uso de uma *nova heráldica* para produzir níveis de informação direta – como arquitetura "Pato"[24]. A expressão arquitetônica não parece evoluir a partir da condição de um pálido comentário das leis de uma realidade vigente. Neste sentido, a atitude *pop* de Venturi mostra-se muito mais importante, pelo fato de trazer à consciência crítica as práticas subliminares de persuasão das imagens, de diluir a "fronteira entre alta cultura e [...] cultura de massa"[25], do que resulta conseguirem elas realizar uma arquitetura comunicativa.

22. R. Venturi, *Aprendiendo de Las Vegas*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.

23. *Idem*, pp. 114-115.

24. Termo cunhado por Robert Venturi, *op.cit.*

25. F. Jameson, *op. cit.*, p. 28.

Arquitetura do Capitalismo Avançado ou Arquitetura da Condição Pós-Moderna[26]

Vimos que a produção arquitetônica que primeiro foi identificada pelo termo Pós-Moderno tentou absorver dos códigos da história, do lugar ou do mercado, valores capazes de reverterem o processo de aniquilamento dos sentidos simbólicos. Não obstante isso, outras atitudes surgidas a partir da década de 1970, em resposta à *condição pós-moderna*, questionam a validade da própria manutenção de um sistema estável de significante.

Diferentemente da arquitetura Pós-Moderna, a *arquitetura da condição pós-moderna* não tenta refrear o processo, já consolidado pelos princípios do estágio de um capitalismo avançado. Ao contrário, trabalha a partir deste. As formulações críticas, dirigidas tanto ao moderno como ao pós, dão-se pelo descrédito de que a *conquista de uma razão operativa* ou a *retomada de uma capacidade expressiva* sejam fins alcançáveis.

A diversidade de posturas surgidas, a partir de então, mais uma vez implica que sejamos seletivos na consideração das leituras.

A discussão da linguagem arquitetônica e de seu caráter expressivo, proferida pela arquitetura pós-moderna, não se esgota em si; esse será um tema também presente em trabalhos como os de Peter Eisenman, Coop Himmelblau, Frank O'Ghery, Daniel Libeskind, Bernard Tschumi, entre outros. Só que, agora, seus interlocutores não mais se colocam em oposição frontal ao esvaziamento dos significados, buscando abrigo nas estruturas fixas da tradição.

Lyotard sugere que o sentido da operação dos jogos de linguagem não é o de vencer; ao contrário, "pode-se realizar um lance pelo prazer de inventá-lo"[28].

26. A necessidade de constituir um diferencial para análise da produção que se segue motivou a criação dos presentes termos. A fim de escapar à necessidade classificatória, optou-se pela criação de sinônimos. Deste modo, para distinguir os termos *arquitetura da condição pós-moderna* ou *arquitetura do capitalismo avançado* da arquitetura pós-moderna anteriormente discutida, esses aparecerão em itálico no texto.

27. J. F. Lyotard, *A Condição Pós-Moderna*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1979, p. 17.

É a partir desse princípio que uma série de trabalhos irá ocorrer – estimulados, a partir de então, não pelo desejo da constituição de uma nova narrativa que possa preencher o lugar deixado vago pela anterior, mas, sim, pelo sentido revelador da prática em si.

A pesquisa sobre o caráter libertário das livres associações, dos exercícios autônomos da linguagem, pode ser perfeitamente ilustrada pelas produções de Peter Eisenman ou Coop Himmelblau.

Peter Eisenman, em seu texto *O Fim do Clássico – O Fim do Começo. O Fim do Fim*[27], justifica que a evidência de que a arte perdeu a conexão entre significante e significado dá-se exatamente pela reação de uma produção que se vale da representação daquilo que se quer resgatar. Dessa maneira, a *ficção da razão*[29] produzida pelo moderno é a prova de que se encontram abalados os princípios de certeza da realidade do mundo e da existência, do mesmo modo que a *ficção da história*[30] realizada pelo pós-moderno atesta que o sentido de constância histórico encontra-se irremediavelmente perdido, só restando a possibilidade de sua simulação.

Para Eisenman, uma vez interrompidas as possibilidades de a arquitetura gerar significados, a expressão deve abandonar o desejo de justificar a sua ação pela representação de motivos extrínsecos à sua linguagem, e passar a enfocar agora a si mesma como a medida para a ação. A linguagem está, portanto, condenada a ser a sua própria referência.

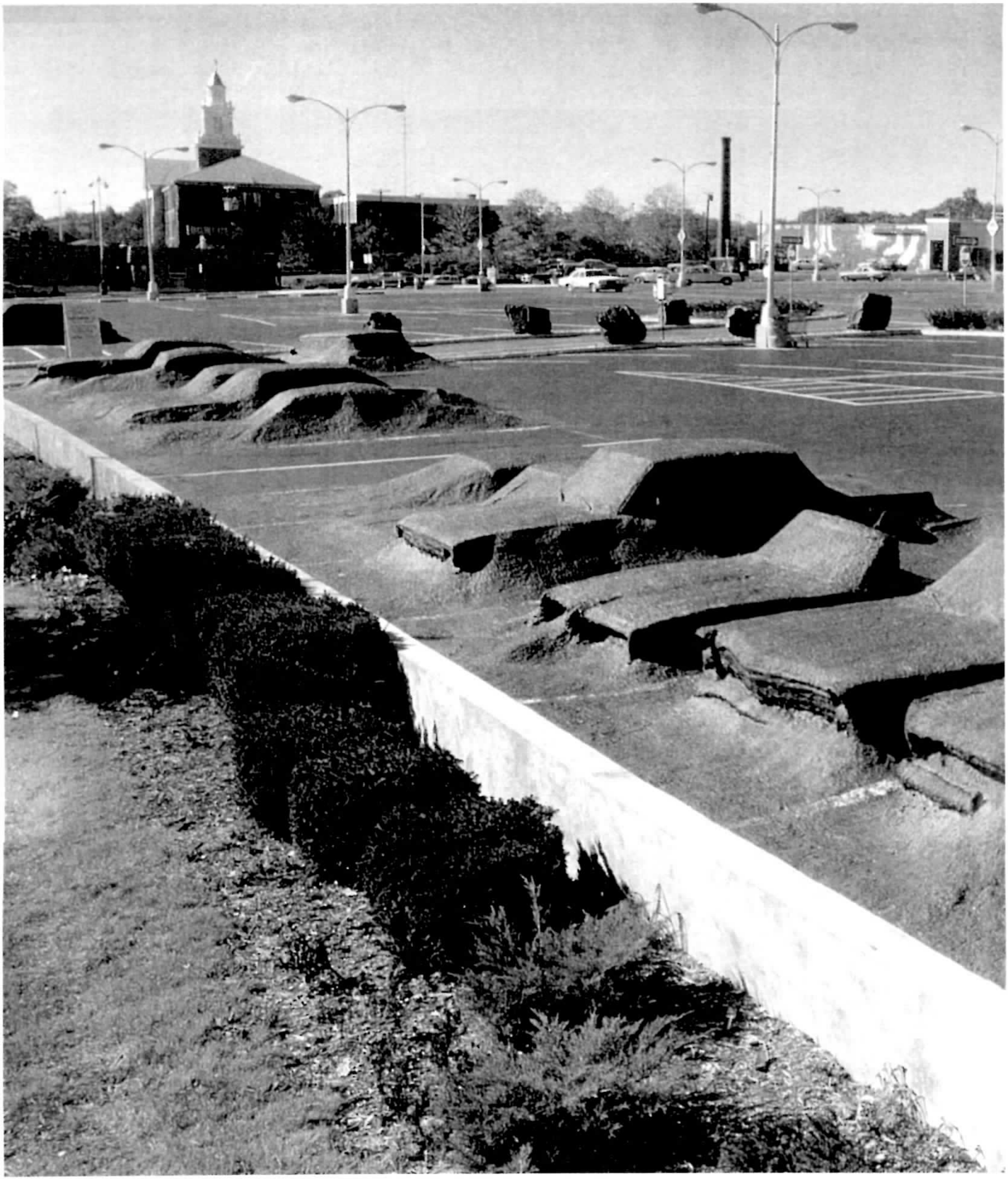
Assim sendo, para que possamos realizar a abstração exigida pelo cotidiano temos que nos libertar dos sistemas que insistem em ilustrá-lo.

Ao contrário do que propôs o pós-moderno, para Eisenman, os jogos de linguagem, em vez de servir à substituição das grandes narrativas, devem estimular a revelação de sentidos aleatórios e contraditórios, da

28. P. Eisenman, *The End of the Classical*, catálogo da exposição: "Malhas, Escalas, Rastros e Dobras na Obra de Peter Eisenman", São Paulo, Masp, 1993.

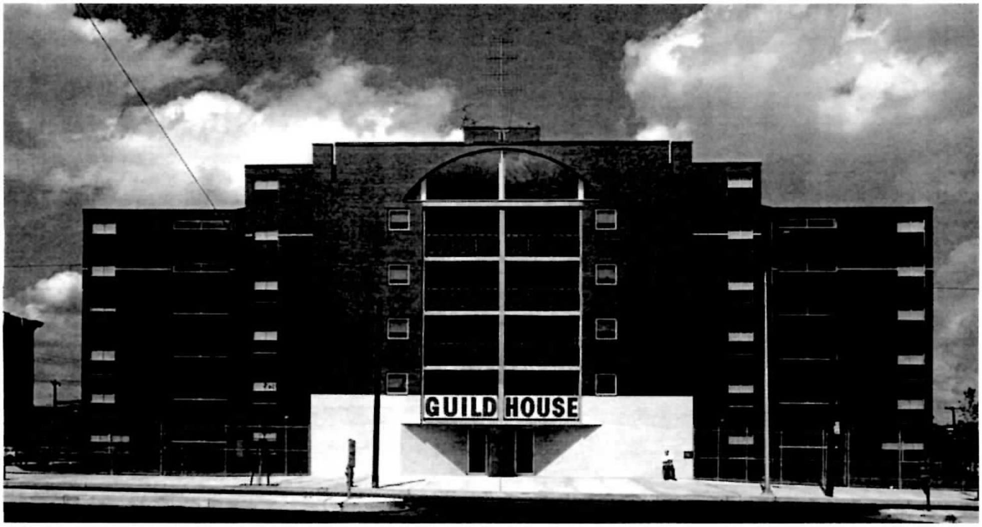
29. *Idem*, p. 29.

30. *Idem*, p. 30.



8. Grupo Site, asfalto.

9. Foto do deserto. Robert Venturi, Steven Izenour & Denise Scott Brown, *Aprendiendo de Las Vegas*, Barcelona, GG, 1978, p. 72.



10. Guild House. Venturi com Cope e Lippincott. Peter Gössel & Gabriele Leuthäuser, *Arquitectura no Século XX*, Benedikt Taschen, p. 272.

mesma forma como indica Jacques Derrida a respeito da produção de significados por um texto. Para ele, a única maneira de um texto não produzir um único significado é por meio daquilo que ele chamou de *excesso*, que é a capacidade de um trabalho "produzir muitos significados simultaneamente, incluindo os contraditórios, não intencionais e os indesejáveis"[31]. Só assim um texto poderia, nesse caso, tornar-se *indecidível*[32].

Desse modo, a convocação de elementos estranhos ao léxico tradicional da arquitetura – *como a estrutura do DNA, a freqüência de uma onda ou o desenho resultante da divisão dos lotes agrícolas de uma região* –, ao mesmo tempo em que questiona a existência de valores legítimos e exclusivos para a expressão arquitetônica, paralelamente, tem em mira, com o seu deslocamento, detonar processos racionalmente insuspeitos. Eisenman ilustra tal desejo por meio da metáfora do *enxerto*[33]. O enxerto é, assim, uma espécie de espaço inventado.

Apesar de aparentemente semelhantes, os conceitos de *colagem* e de *enxerto* apresentam princípios reativos diferentes. Enquanto que numa colagem os fragmentos que a compõem ainda podem aludir aos contextos dos quais foram apartados, o enxerto, ao ser retirado de sua origem e implantado num hospedeiro, por serem ambos donos de processos genéticos diferentes, produzirá reações complexas e imprevistas.

Eisenman fala sobre a *necessidade do arbitrário* nos processos de concepção espacial. Uma *necessidade* que teria sido, por muito tempo, negada pelos princípios de uma prática arquitetônica guiada pelo pensamento cartesiano. A forma racional do moderno teria, portanto, represado o surgimento de uma estética mais aberta ao contexto instável e mutável do mundo.

Essas afirmações lembram outras feitas por Venturi, em seu livro: *Complexidade e Contradições na Arquitetura*[34]. Aqui, seu autor defende as qualidades das formas ambíguas e contraditórias de preferência às simples e claras do moderno. Afirmando ser a vida complexa e contraditória, como poderia a arte pretender a pureza e a racionalidade como sua expressão? Para Venturi, a arte não deve procurar apoiar-se na ilusória noção de ordem, uma vez que é a instabilidade que norteia a realidade do presente. Sendo assim, é natural que se espere que o "equilíbrio deve ser criado a partir do seu oposto"[35].

A instabilidade, complexidade e ambigüidade são características que não podem ser ilustradas, sob o risco de virarem imagens alegóricas da idéia de caos. Ao contrário, elas devem ser tomadas a partir de processos, operações e métodos de trabalho que queiram provocar a multiplicação, sobreposição e oscilação de significados.

Nesse aspecto, o caráter de um "em se fazendo" apodera-se de uma parcela das expressões arquitetônicas. Esse gerúndio, ou esse estado *entre*[36], quer suspender o objeto de um registro temporal linear, apoderando-se da imanência, a forma passa a não oferecer pistas de sua direcionalidade – nunca saberemos se as presenças estão se *fazendo* ou se *desfazendo*.

Eisenman cria uma casa que, com seus rastros, não se decide em relação às forças da gravidade. Esse projeto se consolida no registro de um processo que confunde desaparição com enunciação.

Coop Himmelblau irá depositar fé na capacidade das operações autônomas de formatização dos objetos revelarem níveis de expressões represadas pela prática racional.

Seus projetos resultam da sobreposição e do choque de uma sucessão de registros gráficos. Esse composto carrega as marcas das oscilações de decisões próprias da construção de imagem. A intensidade e a multiplica-

31. J. Derrida, *apud* J. Kipnis, "A Matter of Respect", em *A+U*, Japão, A+U Publishing Co., 1991, p. 134.

32. *Idem*, p. 135.

33. P. Eisenman, *op. cit.*, p. 33.

34. R. Venturi, *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.

35. *Idem*, p. 27.

36. P. Eisenman, "Architecture as a Second Language: The Texts of Between", em *Threshold: Journal of the School of Architecture*, University of Illinois at Chicago, 1988.

ção dos traços indica, também, a velocidade com que foram compostos, demonstrando o caráter nervoso da ação.

Balizado pelas propostas da *escrita automática* nas artes, o grupo Coop Himmelblau acredita ser possível, por meio do registro de impulsos instantâneos, acessar imagens que permanecem veladas nas operações regidas pela cognição.

Com o bombardeamento da ação motora, espera-se afugentar os mecanismos repressores da razão. O artista é levado, por conseqüência, a provocar uma espécie de transe mecânico a fim de deixar aflorar a manifestação de significados e formas insuspeitas, que seriam descartados dentro do processo de desempenho lógico-formal.

Adotando Métodos Desviantes

A arquitetura da *condição pós-moderna* quer fugir tanto do esquematismo das argumentações racionais que reduzem a complexidade do mundo a *respostas eficientes a perguntas bem-formuladas*[37] quanto da necessidade da representação de fundamentos estáticos, a fim de se recriar uma falsa sensação de estabilidade para a natureza fugidia do real.

Pode-se notar que, com a crise das grandes narrativas, surge no cenário uma série de discursos tortuosos, em que irão conjurar-se níveis de significados antes descartados pela prática do universalismo. Afetadas as certezas, as verdades e a crença em um logos, o discurso agora tem que se construir no instável, no incerto, e inventar, a cada passo, um motivo para a ação.

A procura por formulações não tão deterministas impulsiona a pesquisa com vistas a conceitos antes tidos como negativos. Como numa revisão crítica às formulações repressivas do grande gosto, a estética deseja, neste momento, uma condição relativa.

37. O presente comentário alude ao conteúdo desenvolvido por Le Corbusier em seu livro *Por uma Arquitetura*, São Paulo, Perspectiva, 1981.

Dona de uma adjetivação de caráter dúbio, tal estética alimenta-se dos deslocamentos das idiossincrasias, dos sentidos compostos e mestiços.

A ironia é, sem dúvida, um método de *deslocamento*[38] eficaz. Desde os comentários da *pop art*, o uso corrente desse veículo tem o papel de fornecer uma abordagem inesperada a respeito de fatos corriqueiros, que permanecem obscurecidos pela naturalidade do hábito. Graças à tensão provocada pela estranheza da percepção de que *algo está fora do lugar*, a percepção é despertada do seu estado distraído, visando a tornar-se atenta.

A ironia é um comentário não direto. Ela é uma afirmação dissimulada que tem por fim o desejo de se revelar. Nesse ponto, aproximamo-nos da análise que Freud faz a respeito das técnicas do *chiste*. O chiste utiliza-se do humor como uma defesa, tanto de quem o escuta, como de quem o elabora – ao transformar aquilo que nos traria desprazer ao pensamento consciente[39] em prazer humorístico –, ao mesmo tempo em que preserva o interlocutor, que pode permanecer oculto na ambigüidade do veículo comunicante. Essa defesa, no entanto, como igualmente aponta Freud, não se dá de modo total, pois o estado de consciência não pode ser evitado, mas apenas retardado.

Desse modo, nós nos divertimos quando somos convidados por Rem Koolhaas a participar como *voyeurs* da intimidade insuspeita entre o Empire State e o Chrysler Building. O pálido sorriso esboçado, entretanto, logo se desfaz quando nos vem à consciência o sentido da argumentação. E então somos levados a considerar seriamente os resultados do desenvolvimento desenfreado da *cultura da congestão*[40], desenvolvida numa cidade como Nova Iorque.

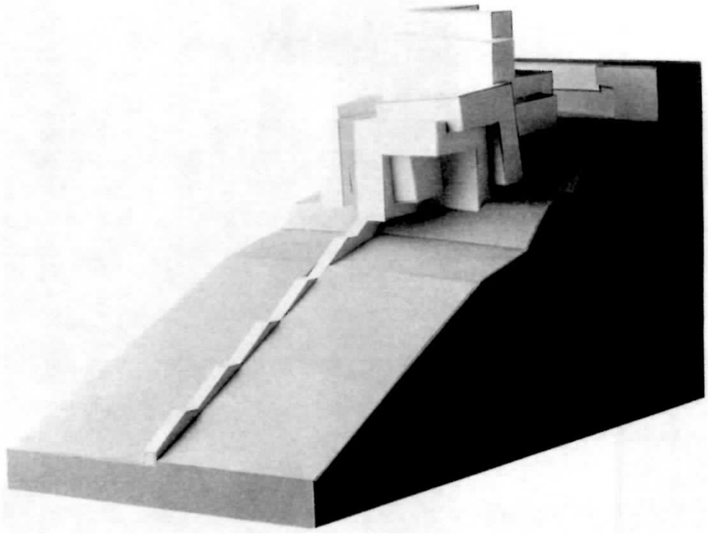
38. S. Freud, "Os Chistes e sua Relação com o Inconsciente", em *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, Rio de Janeiro, Imago, vol. VIII, p. 68. Freud propõe o termo deslocamento como um desvio do curso do pensamento.

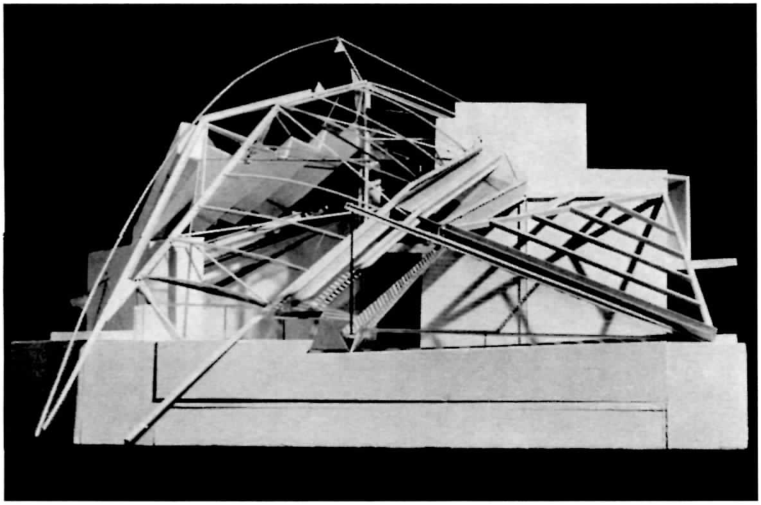
39. *Idem*, p. 262.

40. R. Koolhaas, *Delirius New York*, Nova Iorque, Monacelli, 1994, p. 125.

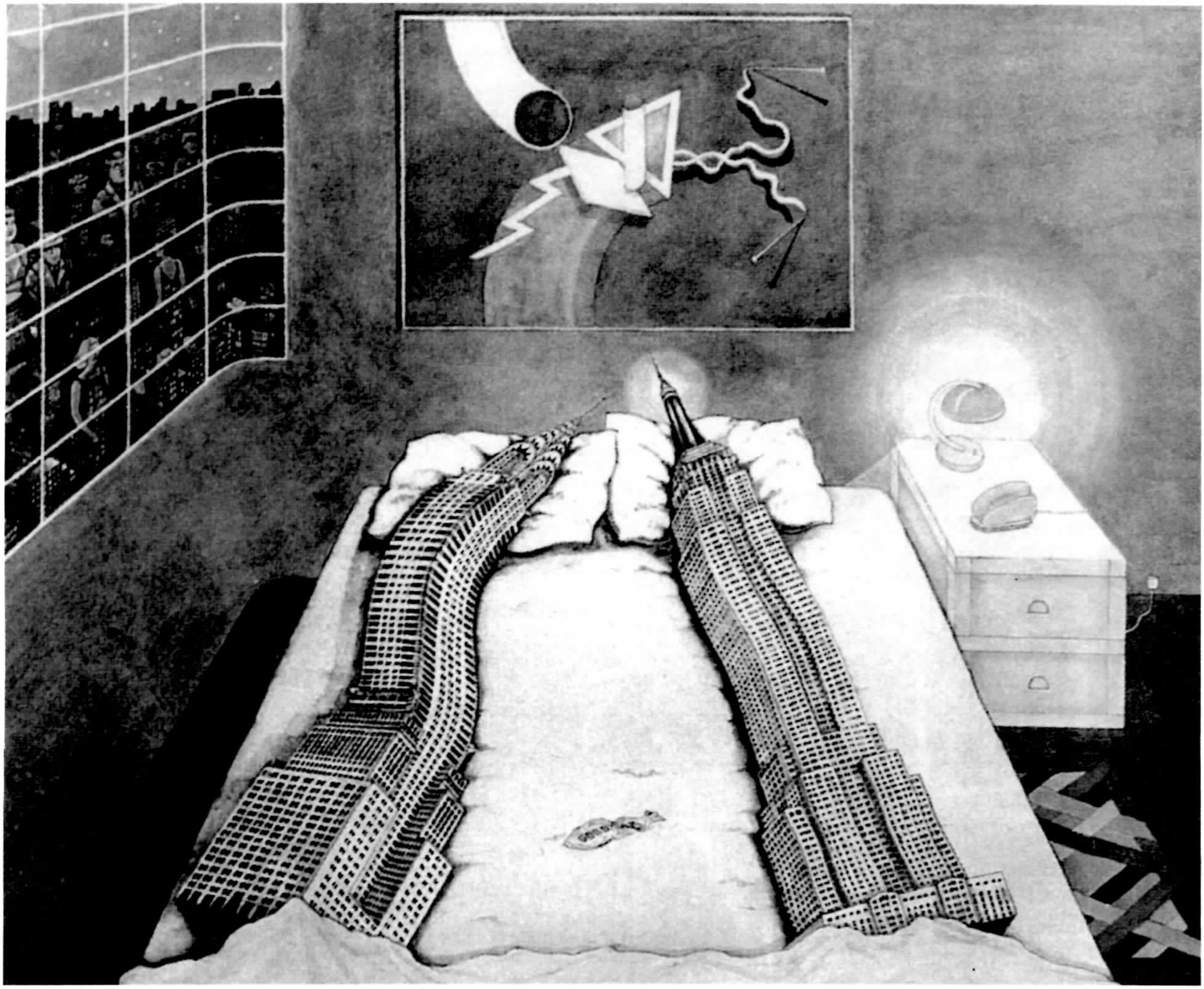
11. Biocentrum. Peter Eisenman, *Eisenman Architects: Selected and Current Works*. Austrália, The Images Publishing, 1995, p. 95.

12. Guardiola House. Peter Eisenman, *Eisenman Architects; Selected and Current Works*. Austrália, The Images Publishing, 1995, p. 132.





13. Ático em Viena, Coop Himmelblau. Peter Gössel & Gabriele Leuthäuser, *Arquitectura no Século XX*, Benedikt Taschen, p. 361.



14. *Flagrant Delit*, Madelon Vriesendrop. Rem Koolhaas, *Delirius New York*, Nova Iorque, Monacelli Press, *1994, p. 160.*

O discurso irônico, usado no lugar das formulações certeiras, tem o papel não apenas de afirmar sem fazê-lo: ao contrário, ele quer, com essa tática, ativar "não uma mas uma série infindável de interpretações subversivas"[41].

O caráter ambíguo do discurso irônico comparece em textos e formas *da arquitetura do capital avançado*, em resposta às afirmações tácitas de um movimento moderno.

Desse modo, "um suave manifesto em favor de uma arquitetura equivocada"[42] aparece como uma revisão irônica dos "programas e manifestos [...] do início do século XX"[43].

As *ironias* de Koolhaas, as *ambigüidades e contradições* de Venturi, a consideração do *arbitrário* em Eisenman, a *indecidibilidade* entre texto e arquitetura de Libeskind, o afloramento *des-repressivo* das pesquisas formais de Coop Himmelblau, entre outras, parecem todas atitudes estratégicas de resistência aos sentidos autoritários do *lógico*.

De certa forma, sabendo-se herdeira da práxis arrogante da razão, essa produção tenta fazer, assim, uma espécie de *mea-culpa* em nome da repressão e do silenciamento de vozes dissonantes de minorias que o grande discurso universalizante suprimiu com mãos de ferro.

Abdicando dos discursos centralizadores, a arte pode, a partir daí, encontrar nas abordagens periféricas os motivos para sua ação.

Ignasi de Solá-Morales, num belíssimo texto sobre a condição contemporânea na arquitetura, propõe o termo *arquitetura fraca*[44] como uma possível resposta estética ao desmantelamento do nosso sistema de valores absolutos do mundo.

41. D. C. Mueke, *Ironia e o Irônico*, São Paulo, Perspectiva, 1982, p. 48.

42. R. Venturi, *Complejidad* ..., *op. cit.*, p. 25.

43. U. Conrads, *Programas y Manifestos de la Arquitectura del Siglo XX*, Barcelona, Lumen, 1973.

44. Ignasi de Solá-Morales, *Diferencias. Topografía de la Arquitectura Contemporánea*, Barcelona, Gustavo Gili, p. 65.

A simples idéia de fraqueza, presente no termo proposto por Morales, é suficiente para soar estranha aos ouvidos forjados pela fé na eficiência, na determinação e na força da cultura ocidental. No entanto, se recordarmos a narrativa de um antigo conto que descreve a insuspeita superioridade do bambu sobre o carvalho, que, apesar de parecer mais frágil, apresenta por sua flexibilidade a capacidade de superar a tormenta, porque à ela se dobra, enquanto o outro, por sua rigidez, sucumbe à força dos ventos e trovões, imediatamente nos damos conta do que pretende Ignasi com o uso desse estranho termo – *fraco*, que passa a ser visto como maleável ou aquele que não oferece resistência às transformações.

A arquitetura fraca é, desse modo, pois, uma arquitetura preparada para enfrentar a insubstância do mundo, visto que não procura mais o resgate de um sistema estável de referências; ao contrário, como diz Ignasi: "A arquitetura contemporânea, assim como todos os outros tipos de arte, descobre que tem de edificar no ar, construir no vazio"[45].

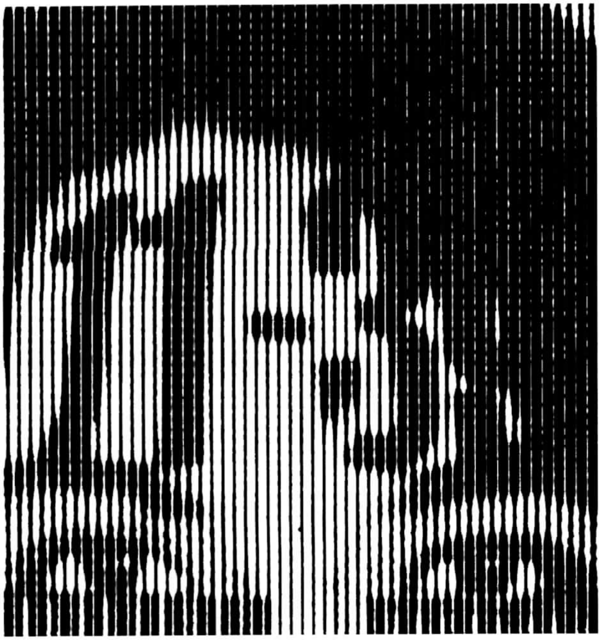
Nem redentora nem apocalíptica, a arte que se edifica no agora submete sua expressão à instabilidade e à inconstância do mundo: ela abandonou o heroísmo e o niilismo, e passa, por fim, a sugerir uma ação que se alimentará dos interstícios, das fissuras de uma razão desgastada. Desse modo, parece oportuno lembrar à arquitetura o desafio anunciado por Peter Eisenman quando de suas considerações sobre a atopia: "Se o papel tradicional da arquitetura sempre foi o de locar, como será possível para esta expressão *o deslocamento*?"[46] Este, no entanto, não é um enigma que deva ser decifrado, pois inversamente àquilo que se espera, ele nos devorará se nos atrevermos a fazê-lo. Seu maior desafio não consiste em ser revelado, mas, sim, em vivênciá-lo como dado da existência.

45. *Idem*, p. 67.

46. P. Eiseman, "Blue Line Text", *em AU*, São Paulo, Ed. Pini, n. 47, abr.-mai. 1993, pp. 48-49.

10. TEORIA DO CINEMA: A POÉTICA E A POLÍTICA DO PÓS-MODERNISMO

Robert Stam



A história do pós-modernismo deve ser vista em relação ao cenário de fundo de uma história mais longa. O radicalismo político da década de 1960, tanto no Primeiro quanto no Terceiro Mundo, cedeu gradualmente, nas décadas de 1980 e 1990, ao mundo dos negócios e à submissão aos valores do mercado capitalista. A idéia de que o marxismo era o único horizonte teórico legítimo logo cedeu a monumentais realinhamentos políticos e a reversões ideológicas surpreendentes. Na França, como um crítico o coloca, "a ala esquerdista inteira mudou de curso como um cardume de golfinhos"[1]. Os *Cahiers du Cinema*, depois de seu período de complexas análises marxistas (por exemplo, a do *Young Mr. Lincoln*), reverteram, em grande medida, para a sua linha anterior a 1968, centrada em características de direção cinematográfica. As denúncias de um aparato opressivo e a alienação de Hollywood cederam, na década de 1980, à estranha celebração me-

1. Ver Guillebauden em Ory e Sirinelli, 1986, p. 231.

lancólica de Baudrillard, de uma pós-modernidade melhor exemplificada por uma cultura de massas americana, previamente denunciada. Os teóricos da *Tel Quel* mudaram, de um modernismo jactancioso (*cum* pseudomaoísta) da vanguarda européia, da década de 1970, para uma celebração "pós-moderna" do liberalismo de estilo americano. (Deleuze e Guattari estavam entre os poucos intelectuais franceses que não renegaram o legado de maio de 1968). Comuns a muitas dessas correntes eram: o impulso anti-sistêmico, uma predileção pelo plural, pelo múltiplo, uma valorização de tudo aquilo que havia sido suprimido pela sistemática anterior, todas as coisas que haviam sido abandonadas ou relegadas às margens. Tudo que sugeria perícia ou metanarrativa veio a ser visto como suspeito, potencialmente totalizante ou até totalitário.

A globalização e o declínio das esperanças utópicas revolucionárias durante as últimas décadas conduziram a um remapeamento das possibilidades políticas e culturais, a um encolhimento das esperanças políticas. Desde a década de 1980, percebemos uma distância auto-reflexiva e irônica da retórica revolucionária e nacionalista. A direita proclama o "fim da história" e o acesso universal ao capitalismo e à democracia, vistos, aos olhos deles, como companheiros inevitáveis. Enquanto isso, na esquerda, uma linguagem de "revolução" tem sido eclipsada por um idioma de "resistência", indicativo de uma crise de narrativas totalizantes e mudança de visão do projeto emancipatório. Substantivos como "revolução" e "liberação" transmutam-se para uma oposição basicamente adjetiva: "contra-hegemônica", "subversiva", "adversa". Em vez de uma macronarrativa de revolução, há agora uma multiplicidade descentralizada de lutas "micropolíticas" localizadas. Embora não desaparecendo completamente de vista, classe e nação perdem sua posição privilegiada à medida que ambas são suplementadas e desafiadas pelas resistências contra-hegemônicas, baseadas em categorias tais como raça, gênero e sexualidade. Em vez da revolução socialista, a meta implícita, mais e mais, parece ser o capitalismo com uma face humana.

A teoria do cinema contemporâneo deve, inevitavelmente, confrontar o fenômeno resumido no escorregadio e polissêmico termo "pós-modernismo" – termo que encerra a ubiqüidade global da cultura de mercado, um novo estágio do capitalismo, no qual a cultura e a informação tornam-se os terrenos-chave para a luta. O próprio termo "pós-modernismo" tem uma longa pré-história nos estudos das artes plásticas (John Watkins Chapman, em 1870, falava de uma "pintura pós-moderna"); nos estudos literários (Irving Howe, em 1959, falava de "ficção pós-moderna") e na arquitetura (Charles Jencks). O pós-modernismo foi antecipado (sem o uso do termo) na *Society of the Spectacle* (1967)[2], de Guy Debord, na qual o situacionista francês argumentava que tudo que houvesse diretamente existido alguma vez, transmutara-se, no mundo contemporâneo, em representação. Mudando a atenção da economia política, *per se*, para a economia do signo e da espetacularização da vida cotidiana, Debord claramente antecipou os movimentos semelhantes de Jean Baudrillard.

O "pós-modernismo" é, sob certo aspecto, não um evento, mas um discurso, uma grade conceptual que agora foi "estirada" até o ponto de ruptura. Como Dick Hebdige aponta em *Hiding in the Light* (1988)[3], o pós-modernismo mostrou uma capacidade multiforme de modificar o seu significado em diferentes contextos nacionais e disciplinares, chegando a designar uma gama de fenômenos heterogêneos, alinhando desde detalhes de decoração arquitetônica até amplas mudanças na sensibilidade histórica e social. Hebdige distingue três "negações básicas" dentro do pós-modernismo: 1) a negação da totalização, isto é, um antagonismo para com os discursos que recorrem ao tema transcendental, os quais definem uma natureza humana essencial ou que condenam metas humanas coletivas; 2) a negação da teleologia

2. Guy-Ernest Debord, *The Society of the Spectacle*, Detroit, Black & Red, 1967.

3. Dick Hebdige, *Hiding in the Light: On Images and Things*, Londres, Routhedge, 1988.

(seja na forma de propósito autoral ou destino histórico); e 3) a negação da utopia, isto é, um ceticismo quanto àquilo que Lyotard chama de "grandes narrativas" do Ocidente: a fé no progresso, na ciência ou na luta de classes. (Uma tirada resumiu essa posição nos seguintes termos: "Deus está morto, também está Marx, e eu próprio não estou me sentindo muito bem".) A seqüencialidade vazia do "pós" corresponde à preferência por prefixos que começam por *dis* ou *des* – disjunção ou desalojamento – os quais sugerem a desmistificação dos paradigmas preexistentes. O pós-modernismo gosta muito de termos que implicam abertura, multiplicidade, pluralidade, heterodoxia, contingência e hibridismo.

Na formulação paradoxal de Jameson, o pós-modernismo é "uma teoria unificada de diferenciação", vendo-se dilacerado entre o impulso de unificar os seus campos com asserções totalizadoras e o impulso contrário, de proliferar diferenças[4]. Em geral, o pós-modernismo apresenta, em primeiro plano, a natureza fragmentada e heterogênea da identidade socialmente constituída no mundo contemporâneo, no qual a subjetividade torna-se "nômade" (Deleuze) e "esquizofrênica" (Jameson). Outros motivos condutores, na escrita pós-modernista (alguns associados com o pós-estruturalismo) são: 1) a retirada do referencial do real, por meio do qual o referente lingüístico é limitado (Saussure), a história real do paciente psicanalítico é substituída por uma história imaginária (Lacan), em que "não há nada fora-do-texto" (Derrida) e em cujo contexto não existe história sem "textualização anterior" (Jameson) ou "maquinação" retórica (Hayden White); 2) a rarefação do sujeito: a transmutação do *ego* antigo e estável para uma construção fraturada e discursiva, modelada pela mídia e pelos discursos sociais; 3) a desmaterialização da economia, a mudança de produção de objetos (metalurgia), para a produção de signos e de informação (semiurgia); 4) o colapso da distinção entre a *high/low art* (Huyssens), evidenciada na cooptação comercial do modernismo superior e "a retomada surrealista da sensibilidade *pop*" (Sontag), por exemplo, os comerciais de perfume Dalianos; 5) um sentido histórico atrofiado (a falta de "profundidade" e o "desvanecimento de afeto", de Jameson); e 6) dissenso em vez de consenso, na medida em que comunidades diversas negociam, infindavelmente, as suas diferenças.

O pós-modernismo, bem como a sua relação com a teoria do cinema, depende muito se o encaramos como: 1) *uma grade discursiva/conceptual*; 2) *um* corpus *de textos* (tanto aqueles que teorizam o pós-modernismo [*e.g.* Jameson, Lyotard etc.], quanto aqueles que são teorizados por ele [*e.g. Blade Runner*]; 3) *um estilo ou uma estética* (caracterizado por alusão autoconsciente, instabilidade narrativa e reciclamento e pastiche nostálgicos); 4) *uma época* (grosseiramente, a era da informação transnacional e pós-industrial); 5) *uma sensibilidade prevalecente* (subjetividade nômade, amnésia histórica); ou 6) *uma mudança de paradigma*: o fim das metanarrativas do Iluminismo, do Progresso e da Revolução. Alguns teóricos, tais como Fredric Jameson, têm uma abordagem multidimensional, que vê o pós-modernismo como *simultaneamente* um estilo, um discurso e uma época. Como nos sentimos *politicamente* a respeito de todas essas definições depende, parcialmente, de quem nós identificamos como alvo do gracejo pós-modernista: os modernistas superiores, que menosprezam a cultura popular? Os pessimistas culturais da Escola de Frankfurt? Os vanguardistas nostálgicos? Os ativistas políticos?

O termo "pós-modernismo" tem sido mobilizado quase que em sentido político oposto. Uma corrente traz mais equipamento à "crítica ideológica" para uma nova era, capacitando assim a desmitificação crítica dos textos da mídia. Alguns vêem o pós-modernismo como decretando a morte das alternativas utópicas, enquanto usam a linguagem utópica para descrever "o capitalismo realmente existente". Para outros, o pós-modernismo foi visto como o envelhecimento de Aquários, um sintoma de fatiga de batalha dos esquerdistas estáveis, um sinal da obsolescência da política de esquerda, agora vista como inflexí-

4. Frederic Jameson, *Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*, São Paulo, Ática, 1997, p. 37.

vel e puritana. Já que agora todos participam do sistema, este não é mais visto como sistema. Hal Foster, em seu prefácio ao *The Anti-Aesthetic*[5] (1983), discerne tendências políticas contraditórias dentro do discurso pós-moderno, fazendo distinção entre os pós-modernismos: neoconservador, antimodernista e o crítico, defendendo, por fim, uma "cultura de resistência" pós-moderna enquanto uma "contra-prática não só em relação à cultura oficial do modernismo mas, também, à 'falsa narratividade' de um pós-modernismo reacionário." (Foster, 1983, p. xii).

Um texto básico e de muitas maneiras bastante problemático para a teoria do pós-moderno, foi *A Condição Pós-Moderna*, de Jean-François Lyotard (publicado em francês, em 1979, e em inglês, em 1984). O ponto de partida para o livro de Lyotard foi a epistemologia das ciências naturais no mundo acadêmico, tema sobre o qual Lyotard confessou saber muito pouco. O livro tornou-se desproporcionalmente influente devido ao momento em que foi lançado e ao título enigmático. Para Lyotard, o pós-modernismo representou uma crise de conhecimento e de legitimação, que conduziu a um ceticismo historicamente condicionado frente a "grandes narrativas", ou seja, as metanarrativas do Iluminismo, concernentes ao progresso científico e à liberação política. Fazendo eco a Adorno, sobre a impossibilidade da poesia depois de Auschwitz, Lyotard questionou se qualquer pensamento poderia "negar Auschwitz num processo geral para uma emancipação universal"[6].

Enquanto muitos dos pós-modernistas eram radicais prescritos, como Baudrillard e Lyotard, Fredric Jameson teorizou o pós-modernismo de dentro de uma estrutura imperturbavelmente neomarxista. Como o título de seu ensaio, *Pós-Modernismo – A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*, sugere, para Jameson, o "pós-modernismo" é um conceito de periodização. Baseando-se nas três fases do capitalismo de Ernest Mandel (mercado, monopólio e transnacional) e tomando emprestado elementos da terminologia dos formalistas russos, Jameson apresentou o pós-modernismo como a "dominante cultural" do capitalismo recente. As posições no pós-modernismo, para Jameson, carregam com elas uma postura específica no capitalismo transnacional. Enquanto muitos críticos pós-modernos enfatizam a estética, Jameson mostra as conexões inextricáveis entre o econômico e o estético, numa era em que espectros de capital de livre flutuação competem uns com os outros, "em uma vasta e desincorporada fantasmagoria mundial"[7], em que as transferências eletrônicas do capital abolem o espaço e o tempo e em que o capital alcança sua derradeira desmaterialização num ciberespaço globalizado[8].

Na era pós-moderna, a fusão do econômico com o cultural resulta na "estetização da vida cotidiana"[9]. A arte pós-moderna tende a ser reflexiva, irônica. Pode-se falar, dentro desse contexto, de "reflexividade pós-moderna" da televisão comercial, que é, em geral, reflexiva e auto-referencial, porém cuja reflexividade é, quando muito, politicamente ambígua. Filmes, como *Pulp Fiction*, ou *shows* de TV, como *The David Letterman Show* e *Beavis and Butthead*, são inexoravelmente reflexivos, porém, quase sempre, com uma postura perversivamente irônica, que olha com desagrado entediado a toda tomada de posição política. Os meios de comunicação de massas parecem ter canibalizado a teoria da reflexividade para os seus próprios propósitos "culinários". Muitos dos procedimentos distanciadores, caracterizados como reflexivos, nos filmes de Godard, tipificam, agora, muitos programas de televisão: a designação do aparato (câmeras, monitores, interruptores), a "ruptura" do fluxo narrativo (via comerciais), a justaposição de gêneros e discursos heterogêneos – a mistura de modelos docu-

5. Hal Foster, *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Nova Iorque, New Press, 2002.

6. Jean-François Lyotard, *A Condição Pós-Moderna*, Rio de Janeiro, José Olympio, 2000.

7. Jameson, *op. cit.*, 1997, p. 142.

8. *Idem*, p. 154

9. *Idem*, p. 73.

mentais e ficcionais. Acresce-se também que, em vez de desencadear "efeitos de alienação", a televisão com freqüência simplesmente aliena. A auto-referencialidade de comerciais que desconstroem a si mesmos, ou que parodiam outros comerciais, serve apenas para assinalar ao espectador que o comercial não é para ser levado a sério, sendo que esse estado relaxado de expectativa torna o espectador mais permeável à mensagem comercial. Na verdade, os anúncios têm tanta confiança nesse auto-escárnio lucrativo, que a ABC começou a denunciar os seus próprios programas como ruins para o espectador: "8 Horas por dia, é tudo o que pedimos", lê-se em um painel, e no seguinte: "Não se preocupe, você tem bilhões de células cerebrais".

A mais típica expressão estética do pós-modernismo não é a paródia, mas, sim, o pastiche – uma prática de mimetismo vazio e neutro –, sem nenhuma pauta satírica ou senso de alternativas, e sem nem mesmo ter, a esse respeito, qualquer mística de "originalidade", além da irônica orquestração de estilos mortos – por isso a centralidade da "intertextualidade" e aquilo que Jameson chama de a "canibalização aleatória de todos os estilos do passado [...]"[10]. Os programas de TV como *The Daily Show*, nos quais as notícias do dia – fome no Sudão, massascres na Bósnia, Bill Clinton e Monika Lewinsky – tornam-se o trampolim para o humor malicioso, oferecem evidências para o ponto de vista de Jameson. Aqui, a ironia torna-se não somente "vazia", como também autotélica, um auto-satisfeito "tanto-faz" de resposta à história.

O pós-modernismo, enquanto uma grade discursiva/estilística, tem enriquecido a teoria e a análise do cinema por chamar a atenção para uma mudança estilística em direção a um cinema preocupado com a sua própria mídia, de múltiplos estilos e reciclagem irônica – por exemplo, a relação entre o *Material's Girl* (de Madonna) e *Gentlemen Prefer Blondes* (*Os Homens Preferem as Loiras*). Muito do trabalho sobre o pós-modernismo em filmes tem envolvido a definição de uma estética pós-moderna, exemplificada em alguns filmes influentes como *Blue Velvet* (1982), *Blade Runner* (1987) e *Pulp Fiction*. Jameson discerne em tais filmes "neo-*noir*", como *Body Heat*, uma "nostalgia pelo presente." Filmes como *American Graffiti*, para os americanos, *Indochine*, para os franceses, e os filmes de "nostalgia *raj*" – *Heat and Dust*, *Passage to India* –, para os ingleses, carregam um sentimento saudosista de perda daquilo que é imaginado como uma época mais simples e grandiosa. Para esse cinema pós-moderno, estilisticamente híbrido, tanto os modos de análise da vanguarda modernista – que vêem o cinema como o instigador das rupturas epistemológicas –, como os modos de análise desenvolvidos para o cinema "clássico", são obsoletos. Em vez disso, intensidades libidinais compensam o enfraquecimento do tempo narrativo, à medida que as velhas tramas são substituídas por uma "corrente sem fim de pretextos narrativos, nos quais somente as experiências disponíveis na mudança de visão do presente imediato podem ser cogitadas"[11].

Estratégias de alusão são centrais na cultura pós-moderna popular. Como Gilbert Adair coloca num título, "O Pós-Modernista sempre Toca duas Vezes". Assim, podem-se citar os comerciais, para a *Coca Diet*, com atores de Hollywood há muito falecidos, atualizando e comercializando os experimentos de Kuleschov na montagem. O vídeo de música para *Material Girl*, de Madonna, entrementes, criptografa *Gentlemen Prefer Blondes*, embora até alguns fãs contemporâneos de Madonna possam não estar cientes desse fato. O que Noel Carrol chama de "cinema de alusão", nesse meio tempo, trabalha com os espectadores que, pressupõe-se, têm conhecimento sobre a história do cinema. O ponto é combinar referências das mais diversas fontes possíveis, num jogo lúdico com o espectador, cujo narcisismo é exaltado não por meio de uma identificação secundária antiquada com os personagens, mas, antes, através da exibição do capital cultural, tornada possível pelo reco-

10. Jameson, *op. cit.*, 1997, p. 65.

11. Jameson, 1998, p. 129.

nhecimento das referências. Assim, os títulos dos próprios filmes pós-modernos fazem homenagem a essa estratégia de reciclagem – *Pulp Fiction*, *True Romance*.

Entrementes, o trabalho de Jean Baudrillard tanto prolonga quanto revisa a semiótica e a teoria marxista, ao mesmo tempo em que incorpora as provocações dos situacionistas e das teorias antropológicas de Marcel Mauss e George Bataille. Baudrillard argumenta que o mundo contemporâneo do consumismo, promovido em massa, acarreta uma nova economia do signo e uma atitude conseqüentemente alterada em relação à representação. (Em *The Mirror of Production*[12], Baudrillard já argüira contra a lógica produtivista do marxismo, com sua tendência a valorizar a economia, *per se*, enquanto ignora as economias mais sutis do signo.) A nova era, para Baudrillard, é caracterizada pela semiurgia – ou seja, o processo pelo qual a produção de objetos como o motor da vida social tem sido substituída pela produção e proliferação de signos difundidos em massas. Em "The Precession of Simulacra"[13], Baudrillard postulou quatro estágios por meio dos quais a representação passou, no seu processo, para a simulação não qualificada: um primeiro estágio, no qual o signo "reflete" uma realidade básica; um segundo estágio, no qual o signo "mascara" ou "distorce" a realidade; um terceiro estágio, no qual o signo mascara a *ausência* de realidade; e um quarto estágio, no qual o signo se torna mero simulacro, isto é, uma simulação pura, não carregando qualquer relação com a realidade. Com a hiper-realidade, o signo se torna mais real do que a própria realidade. O desaparecimento do referente, e até do significado, nada deixa em sua esteira, a não ser um cortejo sem fim de significantes vazios. Los Angeles torna-se uma cópia ruim da Disneyworld, apresentada como imaginária a fim de nos convencer de que o resto é real. A foto vira mais engraçadinha do que o bebê. John Hinkley recapitula o resgate da fantasia de Travis Bickle em *Taxi Driver*, enquanto Reagan confunde a sua vida no mundo real com a sua vida na tela. As massas, numa era de morte do social, tornam-se uma força implosiva que não pode mais ter porta-vozes nem ser articulada ou representada.

Os críticos de Baudrillard, tais como Douglas Kellner e Christopher Norris, acusam-no de falsidade, de radicalismo sem compromisso, de ser niilista embotado e de "fetichista do signo". Para Kellner (1989), Baudrillard é um "idealista semiológico" que abstrai signos de seus suportes materiais, enquanto Norris (1990) descreve o projeto de Baudrillard como resultando num "platonismo invertido", um discurso que promove sistematicamente aquilo que, para Platão, eram termos negativos (retórica, aparência) sobre as suas contrapartes positivas. O fato descritivo de que nós, atualmente, habitamos um mundo irreal de manipulação dos meios de comunicação de massas e de política hiper-real – como evidenciado pela Guerra do Golfo Pérsico e como escarnecida no filme *Wag the Dog* – não significa que nenhuma alternativa é possível. Não se pode tão facilmente pular de um relato descritivo de condições contemporâneas para uma rejeição vazia de todas as buscas pela verdade e da pauta política. Baudrillard forneceu apenas uma metanarrativa ao avesso, uma teleologia negativa do progressivo esvaziamento do social.

Em outro nível, o trabalho de Baudrillard é um sintoma do provincianismo parisiense: a suposição de que, quando Paris espirra, o mundo todo pega um resfriado. Na verdade, críticos do Terceiro Mundo têm sustentado que o "pós-modernismo", em geral, foi simplesmente outra embalagem para o Ocidente, que passou a transmitir as suas inquietações provincianas como condições universais. Para os africanos, escreve Denis Epko, "a celebrada condição pós-moderna [é] nada mais do que o grito auto-elogioso hipócrita de crianças superalimentadas e mimadas"[14]. Os intelectuais latino-americanos,

12. Jean Baudrillard, *The Mirror of Production*, St. Louis, Telos Press, 1975.

13. Jean Baudrillard, "The Precession of Simulacra", em Brian Wallis, *Art After Modernism; Rethinking Representation*, pp. 253-282, Documentary Sources in Contemporary Art, 1, Nova Iorque, New Museum of Contemporary Art, Boston, Godine, 1984.

14. Epko, 1955, p. 122.

entrementes, apontam que a cultura neologística latino americana (por exemplo, o modernismo brasileiro e a *mesticaje* mexicana, na década de 1920), ao abraçar precocemente o hibridismo e o sincretismo, foi pós-moderna *avant la lettre*. Essa sincronia global foi omitida até por teóricos culturais, geralmente perspicazes, como Fredric Jameson, que em seus momentos descuidados parece confundir os termos da economia política (na qual ele projeta o Terceiro Mundo numa estrutura menos desenvolvida, menos moderna), e aqueles de periodização cultural e estética (em que ele projeta um passado "pré-modernista" ou "pré-pós-modernista"). Um economismo residual, ou "estagismo", nesse caso, conduz à equação do capitalismo tardio/pós-modernista e pré-capitalista/pré-modernista, como quando Jameson fala da "emergência atrasada de um tipo de modernismo no Terceiro Mundo modernizado, num momento em que as assim chamadas nações avançadas estão imergindo em completa pós-modernidade"[15]. Assim, o Terceiro Mundo sempre parece ficar para trás, não só econômica como também culturalmente, condenado a um perpétuo jogo de pega-pega, no qual pode somente repetir, em outro registro, a história do mundo "adiantado".

A maneira como encaramos, do ponto de vista estético, o pós-modernismo, depende de como vemos a sua relação com a modernidade (o movimento para além das estruturas feudais, provocado pelas operações inter-relacionadas do colonialismo e do capitalismo no século XV e, mais recentemente, a industrialização e o imperialismo) e com o modernismo (o movimento além da representação mimética convencional nas artes), visões que variam conforme a arte ou o meio nos quais está sendo discutido, assim como com relação a qual contexto nacional e em que disciplina. O cinema dominante, por exemplo, apesar de seu alvoroço tecnológico, isto é, da sua modernidade, adotou em grande medida uma estética pré-modernista[16]. As tecnologias da televisão, do vídeo e do computador, em contraste, parecem ser mídias pós-modernas por excelência, e elas são bastante vanguardistas em termos estéticos. Mas quando *Pee-Wee's Playhouse* "tão compreensivelmente preenche os ideais aberrantes do radicalismo da vanguarda", como aponta John Caldwell, "vale a pena examinar por que tais mostras deixam de ameaçar ou romper a cultura dominante"[17].

O ponto importante que o pós-modernismo coloca é que, virtualmente, todas as lutas políticas acontecem, em nossos dias, no campo de batalha simbólico dos meios de comunicação de massas. No lugar do lema dos anos de 1960, "A revolução não será televisionada", parece que na década de 1990, a *única* revolução será televisual (ou cibernética). O conflito sobre a representação no reino do simulacro confirma aquele que ocorre na esfera política, em que questões de representação deslizam para discussões de delegação e de voz. No seu pior lado, o pós-modernismo reduz a política a um esporte para espectadores passivos, em que o melhor que podemos fazer é reagir aos pseudo-eventos (mas com efeitos reais no mundo) como o *Bill and Monica Show*, por meio de pesquisas de opinião pública ou programas de notícias sensacionalistas. No seu melhor lado, o pós-modernismo nos alerta que os novos tempos exigem novas estratégias.

O Valor Social da Cultura de Massas

A discussão do pós-modernismo deve também ser vista contra o cenário de fundo dos debates existentes, há muito tempo, sobre o valor político da cultura popular e da cultura de massas. Dentro de certos discursos marxistas e terceiro-mundistas, o primeiro termo ("cultura popular") evoca a cultura "do povo", como um signo proléptico de transformação social, enquanto o segundo ("cultura de massas") evoca o consumismo capitalista e a indústria do consumo, para os quais "o povo" é mero ob-

15. Jameson, *op. cit.*, 1992, p. 1.

16. Ver Stam, 1985 e Friedberg, 1993.

17. Caldwell, 1995, p. 205.

jeto de manipulação. Enquanto "a cultura de massas" evoca o pessimismo cultural da Escola de Frankfurt e uma audiência atomizada de mônadas narcolépticas, a "cultura popular" evoca estudos culturais otimistas e as energias rebeldes do carnaval de Bakhtin. Porém, tanto a cultura "popular" como a cultura "de massas" estão longe de serem lugares unitários. O primeiro termo corre o risco de idealização populista, enquanto que o último corre o risco da condescêndencia elitista. Nós nos referimos a "popular" no sentido de consumo, isto é, à bilheteria e ao sentido que Nielsen faz da cultura consumida pelo povo? Ou nos referimos a "popular" no sentido de produção, como cultura produzida por e para o povo? O termo "cultura", por si só, como Raymond Williams nos adverte, também embute campos ideológicos delicados. Nós o entendemos no sentido honorífico de monumentos e obras primas, ou no sentido antropológico de como o povo vive as suas vidas?

A cultura política de esquerda tem, historicamente, exibido uma atitude esquizofrênica em relação à cultura mediada pelas massas. Como as "crianças de Marx e da Coca-Cola" – para citar o *Masculin, Feminin*, de Godard – a esquerda participa de uma cultura de massas que ela, em geral, teoricamente condena. Porém, mesmo dissociada de qualquer cisão entre gostos pessoais e postura política, a esquerda tem mostrado ambivalência teórica no tocante ao papel político dos meios de comunicação de massas. De um lado, uma certa esquerda, com raízes tanto na Escola de Frankfurt (Theodor Adorno, Max Horkheimer, Herbert Schiller, Armand Mattelart), quanto nos teóricos de maio de 1968 (Jean-Louis Baudry, Louis Althusser), acusa os meios de comunicação de massas de serem a voz da imperdoável hegemonia burguesa e o instrumento da reificação capitalista. Nessa fase mais pessimista, a esquerda lamenta a manipulação de "falsas necessidades", "falsos desejos" e práticas dos meios de comunicação, como um corolário didático/teórico, um tipo de pedagogia de descontentamento da mídia e, assim, concede uma área crucial para o inimigo. Outra esquerda, em contraste, saúda o impacto revolucionário das técnicas de reprodução modernas (Benjamin), ou a subversão, mediada pelas massas, dos tradicionais privilégios de classe da elite literária (Enzensberger), detectando potencial progressivo em produtos culturais mediados pelas massas, descobrindo sugestões de fortalecimento nos prazeres negociados do entretenimento de massas.

A esquerda tem oscilado, pois, entre a melancolia e a euforia, representando alternadamente o chato e a Poliana. Meaghan Morris, em *Banality in Cultural Studies*, contrasta as "torcidas engajadas" com os "profetas do juízo final"[18]. Um certo número de analistas, felizmente, procurou ir além dessa maníaca depressão ideológica, ao realçar as contradições vislumbradas logo abaixo da superfície, aparentemente imperturbável, dos meios de comunicação de massas. Muitos teóricos têm ampliado uma tendência, já presente em alguns pensadores frouxamente associados à Teoria Crítica (particularmente Kracauer, Benjamin, Ernst Bloch e até Adorno), ou seja, à abordagem dialética que discerne uma tensão utópica dentro da cultura de massas, à visão de que a mídia contém o antídoto para o seu próprio veneno. Baseando-se nessas tradições, Hans Magnus Enzensberger, em *The Consciousness Industry* (1974), falou da mídia como "mal vedada", controlada por corporações, mas pressionada pelo desejo popular e dependente do talento criativo "politicamente não confiável", para satisfazer seu apetite inexaurível de programação. Mais importante, ainda, Enzensberger criticou a teoria de manipulação da mídia como decepção das massas, enfatizando, em seu lugar, sua atitude para com aquilo que Jameson chamou de "a força elementar das necessidades sociais profundas", Desenvolvendo também um trabalho a partir da tradição da Teoria Crítica, o teórico e cineasta Alexander Kluge enfatizou a noção de uma "esfera pública de oposição", caracterizada pela abertura democrática,

18. Ver Meaghan Morris, *Banality in Cultural Studies*, Block, 1988, p. 24.

liberdade de acesso, reflexibilidade política e reciprocidade comunicativa[19].

Longe de ser essencialmente regressivo e alienado, o espaço social da mídia é politicamente ambivalente. As teorias do aparato e do cinema dominante, desenvolvidas primeiro na década de 1970, como vimos, foram corretamente criticadas como sendo monolíticas, até paranóicas, falhando em permitir rearranjos progressivos do aparato, ou por textualidade subversiva, ou por "leituras aberrantes". A própria palavra "aparato" evocou um opressivo cinema-máquina, imaginado como uma operação monstruosa ou *engrenagem*, na qual é negado ao espectador até o subterfúgio chaplinesco do estilo de *Tempos Modernos*. Mas a qualidade de espectador, na vida real, é mais complexa e superdeterminada. Certos filmes, como *Telma e Louise*, *Do the Right Thing* ou *Bulworth*, catalisam o *Zeitgeist*, causam a sua imperfeição, provocam reações sísmicas de debate, adulação, ressentimento, revolta e assim por diante.

Nem mesmo os filmes típicos de Hollywood são monoliticamente reacionários. Até a "pesquisa de mercado", ao estilo de Hollywood, implica uma tentativa de negociar os diversos desejos da comunidade. Assim como Jameson, também Enzensberger, Richard Dyer e Jane Feuer têm discutido se, para explicar a atração do público por um texto ou por um meio de comunicação, deve-se procurar não apenas pelo "efeito psicológico" que manipula as pessoas, em cumplicidade com as relações sociais existentes, mas também pelo núcleo de fantasia utópica que se alcança para além dessas relações, por intermédio das quais o próprio meio se constitui como uma espécie de preenchimento projetado daquilo que é desejado e daquilo que falta no *status quo*. Sintomaticamente, até heróis imperialistas, como Indiana Jones e Rambo, são apresentados não como opressores, mas como libertadores de pessoas oprimidas. Na comédia musical, argumenta Richard Dyer, as estruturas opressivas da vida cotidiana não são tão subvertidas quanto estilizadas, coreografadas e miticamente superiores. Por meio de uma "mudança de signos" artística, os negativos da existência social são modificados em positivos da transmutação artística[20]. Os filmes podem alimentar sonhos de mobilidade ascendente ou encorajar a luta para a transformação social. Contextos alterados, nesse meio tempo (por exemplo, filmes alternativos projetados em saguões de associações e centros comunitários), também geram leituras alteradas. O confronto não é simplesmente entre o espectador individual e o autor/filme individual – uma formulação que recapitula o mote indivíduo-*versus*-sociedade –, mas nos relacionamentos entre as diversas comunidades, dentro de vários contextos, assistindo a filmes diferentes de várias maneiras.

Os meios de comunicação de massas formam uma "rede complexa de signos ideológicos", situados dentro de ambientes múltiplos – o ambiente gerador dos meios de comunicação de massas, o ambiente mais amplo gerador de ideologia e o ambiente socioeconômico –, cada qual com as suas próprias especificidades. A televisão, nesse sentido, constitui um microcosmo eletrônico que reflete e retransmite, distorce e amplifica a *heteroglossia* do ambiente[21]. A heteroglossia da televisão está, de várias maneiras, é claro, severamente comprometida, truncada; muitas vozes sociais nunca são ouvidas ou são

19. Kluge desenvolve essas idéias em *Die Patriotin*, Frankfurt, Zweitausendeins, 1979. Miriam Hansen amplia as implicações das idéias de Kluge em seu *Babel and Babylon*, 1991. Veja também *Special Issues* sobre Kluge em *October*, n. 46, outono 1988, e *New German Critique*, n. 49, inverno 1990.

20. Dyer, em Altman, 1981.

21. Horace M. Newcombe deplora uma estrutura bakhtiniana para falar do "ambiente heteroglótico" e "natureza dialógica" do meio (televisual), argüindo que a televisão é em várias maneiras mais "novelística" do que a novela. "Do processo colaborativo de escrita comum em cinema e televisão, para a negociação entre o escritor e o produtor, produtor e rede de difusão, rede de difusão e censura de diálogo interna está o elemento definidor na criação do conteúdo da televisão." Veja H. M. Newcombe, "On the Dialogic Aspects of Mass Communication",1984; H. M. Newcombe e P. M. Hirsch, "Television a Cultural Forum: Implications for Research", *Quartely Review of Film Studies*, verão 1983.

severamente distorcidas. Porém, como uma matriz em que estão em conflito discursos centrípetos dominantes e centrífugos de oposição, os meios de comunicação de massas nunca podem reduzir completamente o diálogo antagônico de vozes de classe àquilo que Jameson denomina de "confirmação do zumbido da hegemonia burguesa". Há padrões de propriedade e tendências claramente ideológicas, mas o domínio nunca é completo, pois a televisão não é composta somente por seus proprietários e gerentes industriais, mas também pelos seus participantes criativos, por seus trabalhadores e pela audiência, que podem resistir, pressionar e descodificar.

O conceito de "tato da fala" de Bakhtin/Medvedev, pode ser útil aqui. Em *The Formal Method in Literary Scholarship* (*O Método Formal na Pesquisa Literária*), Bakhtin e Medvedev definem o "tato da fala" como o "conjunto de códigos que governam a interação discursiva", a qual é "determinada pelo agregado de todos os relacionamentos sociais dos oradores, seus horizontes ideológicos e, por fim, a situação concreta da conversação"[22]. A noção de "tato" é extremamente sugestiva para a teoria e a análise do cinema, aplicando-se literalmente às relações de força implícitas nas trocas verbais dentro da *diegesis* e, de um modo figurativo, ao diálogo de gêneros e discursos dentro do texto, assim como, também, o diálogo entre o filme, enquanto "expressão vocal" historicamente situada, e o espectador, enquanto receptor historicamente situado[23].

Dentro dessa abordagem, não há texto unitário, não há produtor unitário, não há espectador unitário, porém, antes, existe uma *heteroglossia* conflitante que permeia o produtor, o texto, o contexto e o leitor/espectador. Cada categoria é atravessada pela força centrípeta e centrífuga, pela força hegemônica e pela de oposição. A proporção pode variar dentro de cada categoria. Na televisão americana contemporânea, a categoria de proprietário-dono parece inclinar-se para a hegemônica, mas, mesmo aqui, o processo é conflitante, envolvendo uma orquestração de diversas "vozes" responsáveis pela montagem do texto, um processo que deixa traços e discordâncias no próprio texto. Os textos produzidos, dada a natureza conflitiva do processo criativo, assim como as necessidades socialmente geradas da audiência, são capazes de abranger uma certa proporção de mensagens resistentes ou, ao menos, tornar possível leituras resistentes. O papel de uma hermenêutica crítica da mídia de massas seria elevar a consciência de todas as vozes retransmitidas pela mídia de massas, apontar tanto para as vozes hegemônicas "de fora da tela", como para aquelas vozes silenciadas ou suprimidas. A meta seria discernir os subtons, comumente distorcidos, de utopia nos meios de comunicação de massas, na medida em que apontam para os reais obstáculos estruturais que tornam a utopia menos realizável e, por vezes, até mesmo menos imaginável. É uma questão de apresentar as vozes silenciadas, que estão no texto, preferivelmente da mesma maneira que o trabalho do misturador no estúdio de sonorização, o qual reelabora uma gravação a fim de limpar o som baixo, clarear o agudo ou amplificar a instrumentação.

Em vez de oscilar entre uma inclinação esquizofrênica de otimismo ou desespero, portanto, é possível adotar uma atitude complexa em relação à mídia de massas, no sentido de que ela envolva todo um espectro de ânimos, atitudes e estratégias. O "tato" da televisão americana, nessa perspectiva, pode ser analisado como um produto de relações entre todos os interlocutores (de dentro e de fora da tela), ou seja, a concreta situação da conversação e o agregado de relacionamentos sociais e de horizontes ideológicos que informam o discurso. Tome-se, por exemplo, o *talk show* da televisão. No centro de tais programas, encontramos o jogo de reciprocidade dialógica dos temas falados, entre as pessoas em diálogo, literal ou metafórico. Nos bastidores, entretanto, existem os participantes não ouvidos no diálogo: os gerentes das redes de difusão e a corporação de patrocinadores, que "falam" somente por meio das mensagens

22. Bakhtin/Medvedev, 1985, p. 95.

23. Eu desenvolvi essas idéias mais detalhadamente em meu *Subversive Pleasures*, 1989.

comerciais. E, confrontando as celebridades no espaço literal do estúdio, a audiência substituta, em carne e osso, uma versão participativa ideal da audiência invisível de casa, com a qual o anfitrião e o visitante também dialogam, uma audiência que é, ela mesma, um grupo representativo do populacho trespassado pelas contradições, que envolvem classe, gênero, raça, idade e política.

No mundo do *talk show*, a corporação dos patrocinadores empunha o supremo poder discursivo; eles têm o direito de suspender, até de encerrar, a conversa. Uma fria conexão com o dinheiro, como se fosse um filtro ideológico, compromete gravemente o que parece ser uma permuta cordial de uma "situação ideal de discurso" (Habermas), baseada no "contato livre e familiar" (Bakhtin). O "chiste", no *The King of Comedy*, de Martin Scorcese, consiste em fazer o protagonista tentar se "recompor" com base na promessa implícita da "cordialidade" da televisão (Rupert Pupkin literalmente acredita que Jerry Langford, apresentador do *talk show* baseado naquele de Johnny Carson, seja seu "amigo"). A utopia comunicativa fica comprometida, ademais, não apenas pela busca e uso do patrocínio, como também pela obsessão com estatísticas de audiência, pela procura de vítimas sempre mais sensacionais ou por absurdos extremamente monótonos, pelo fato de colocar, na periferia, qualquer discurso alternativo verdadeiro e pela insistente ilusão de sucesso que permeia os programas e encoraja a identificação vicária com os triunfos efêmeros de "estrelas". O discurso é, além disso, desfigurado por outras pautas ocultas, e não tão ocultas, tendo a ver com a promoção de livros, filmes e programas. A conversação, em suma, não é nem livre nem desinteressada; o discurso é amarrado pelas restrições inumeráveis de corporação e "tato" social.

Cultura de massas e cultura popular são, conceitualmente, distinguíveis mas também mutualmente imbricadas; é a dinâmica, tensa e vívida, entre as duas que define o momento contemporâneo. A atração exercida pelos meios de comunicação de massas deriva, em certo nível, da sua capacidade de transformar em bem de consumo a memória popular ou a esperança futura, numa comunidade igualitária. A mídia, dessa forma, tenta substituir o aplauso enlatado das falsas celebrações pela profunda gargalhada de carnaval que, no entanto, apenas retém traços inócuos da energia subversiva original. Qualquer que seja a sua orientação política, a cultura popular está, agora, totalmente imbricada na tecnocultura transnacional globalizada. Faz sentido, portanto, vê-la como plural, como que negociando entre diversas comunidades envolvidas num processo conflitante de produção e consumo.

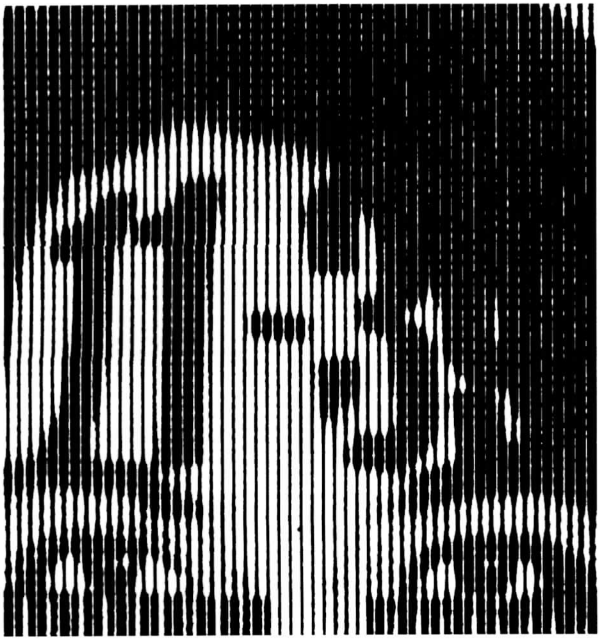
O meio de comunicação de massas contemporâneo oferece, constantemente, o simulacro de celebração ao estilo carnavalesco. A televisão, com freqüência, oferece implicitamente a possibilidade de estrelato universal, ao estilo de Andy Warhol, uma atualização da dissolução carnavalesca da relação espectador/espetáculo. Esse tipo de participação assume formas incontáveis. O espectador pode receber um chamado telefônico do apresentador de um *talk show*, ser recompensado no *teleton*, ser entrevistado pelo *Eyewitness News*, fazer uma pergunta no *Oprah Show*, ser zombado por um título sobreposto no *Saturday Night Live*, aparecer no *People's Court* ou no *The Jerry Springer Show*. Em todas essas instâncias, como Elaine Rapping coloca, as pessoas literalmente "fazem um espetáculo de si mesmas", abolindo, assim, carnavalescamente, a barreira entre ator e audiência. Nesse sentido, podemos considerar o apelo de muitos produtos apresentados pela mídia como estando prefigurados, na forma de compromisso, na longínqua memória e na imaginação do carnaval. Os meios de comunicação de massas americanos gostam de formas carnavalescas fracas ou truncadas, as quais capitalizam o frustrado desejo por uma sociedade verdadeiramente igualitária, ao oferecer versões distorcidas da promessa utópica do carnaval: a pompa dos comerciais do "Quatro de Julho", refrães nacionalistas, concertos oficiais de *rock*, comerciais festivos de refrigerantes. O que emerge de tais análises são situações profundamente embaralhadas, misturando o tipo mais grosseiro de manipulação com apelos utópicos subliminares e gestos modestamente progressivos. (Na verdade, necessitamos urgentemente de

categorias analíticas, tais como aquelas usadas por Bakhtin, que subvertem as avaliações maniqueístas, permitindo que uma dada expressão vocal, ou discurso, possa ser progressiva e regressiva *ao mesmo tempo*.)

Como sugerimos anteriormente, a teoria da esquerda tem sido, em geral, esquizofrênica, algumas vezes endossando, de maneira indiscriminada, o entretenimento, e outras vezes lamentando o prazer que as audiências de massas sentem com espetáculos alienantes. É muito comum uma esquerda puritana jogar fora o bebê do prazer juntamente com a água do banho da ideologia. Essa recusa de prazer tem, por vezes, criado um imenso abismo entre a crítica cultural e aqueles a quem ela pretende servir. Na verdade, as conseqüências políticas do puritanismo da esquerda têm sido enormes. Uma austera esquerda superegoísta, que se dirige a sua audiência em termos moralistas enquanto a publicidade e a cultura de massas falam aos seus mais profundos desejos e fantasias, é, teórica e pragmaticamente, desvantajosa. O ponto, como Enzensberger e outros vêm mostrando, é que a indústria da consciência e o capitalismo não podem satisfazer basicamente às necessidades reais que exploram. Leituras "antecipatórias", nesse sentido, podem apresentar textos dos meios de comunicação de massas como inadvertidamente proféticos de possíveis formas alternativas da vida social.

11. ALÉM DA VANGUARDA MUSICAL

Fernando Iazzetta



A despeito de toda a discussão em torno do termo pós-modernismo, a maior parte dos autores parece concordar com o fato de que a segunda metade do século XX assistiu ao desenvolvimento de novos modos de produção de cultura e linguagem. Uma cultura mediada pela tecnociência e guiada pela informatização deu lugar a uma sociedade que, cada vez mais, troca a *comunicação* pela *informação* e a *realização* pelo seu *simulacro*. Embora alguns nichos dessa produção cultural possam ser diretamente associados ao pós-modernismo, seja em função de sua articulação com aspectos práticos da sociedade atual (como a arquitetura), seja pelo fato de serem fruto do nosso ambiente tecnológico (videoarte, CD-ROMS, Internet), outros mantiveram-se presos a uma postura determinantemente moderna, como no caso da música, ainda que muitas vezes incorporando práticas e formulações típicas do pós-modernismo.

A razão desse apego da linguagem musical à tradição moderna pode ser explicada pela análise do comportamento e da evolução dessa linguagem. Em primeiro

lugar, a música ocidental desenvolveu-se como uma espécie de emblema da sociedade moderna, refletindo toda a lógica racional em escalas e harmonias, porém, igualmente, a lógica do discurso linear e objetivo do texto literário (vale lembrar que, formas musicais como a sonata ou a ópera, que se constituem como modelo para a construção do discurso musical nos últimos trezentos anos, têm forte conexão com o discurso verbal). Em segundo lugar, a música sempre foi uma das poucas artes que esteve ao alcance de todas as classes sociais – do operário que se reúne numa roda-de-samba ao empresário que assiste a um concerto de gala – e presente em todos os contextos sociais – do rito litúrgico ao *spot* publicitário. Embora ocupando posições diferenciadas em cada uma dessas situações, variando em termos de função e valor, a música serviu continuamente como uma espécie de linguagem hegemônica e socializante, no sentido de que sua influência não se limitaria a um determinado grupo social (veja-se, a título de exemplo, a formação da cultura musical brasileira, fruto da contaminação aberta de diversas influências da música da corte francesa, das tradições ibéricas e germânicas e da música africana, que se mesclaram numa leitura particular de cada um desses mundos). Em terceiro lugar, há a questão, fortíssima, da tradição moderna que se estabelece no período clássico-romântico e cuja ressonância se faz sentir por todo o século XX. Essa tradição está na base de reformulações radicais do pensamento musical do século XX, do atonalismo de Schoenberg (1874-1951) ao serialismo total de Boulez (1925-), do neo-classicismo de Stravinsky (1882-1971) à música eletrônica de Stockhausen (1928-). Em todos esses compositores, é muito forte a idéia de formalismo musical, consolidado no período moderno. Nos últimos cem anos, tal formalismo levou ao desenvolvimento de um repertório que, se por um lado estava concentrado na busca de alternativas para o sistema tonal que se estrutura nos séculos XVII e XVIII, por outro lado não se arriscou a afastar-se totalmente da tradição imposta por esse tonalismo, guardando os princípios fundamentais de seu discurso – como o desenvolvimento de estruturas baseadas em variações e repetições temáticas, o rigor formal e as polarizações tonais. Até mesmo quando surgem as músicas eletroacústicas, no início dos anos de 1950, a música se mantém presa à tradição moderna: enquanto outras formas de arte tecnológica deram origem a linguagens novas e autônomas (o cinema não se confunde com o teatro, a fotografia não é pintura, o rádio se distingue do jornal impresso), a música feita com auxílio tecnológico não conseguiu gerar uma outra arte acústica, tamanha a força da tradição do modernismo musical herdado por nossa cultura.

De qualquer modo, nas décadas de 1960 e 1970, algumas manifestações musicais podem ser associadas livremente a uma postura pós-moderna, criando novos espaços que se mantém à margem do *establishment* musical. Citações, ecletismo, mescla de estilos, incorporação e descontextualização de elementos de outras culturas deixam de ser fatos isolados e passam a marcar presença constante na obra de certos grupos de compositores. Esses indícios podem ser encontrados no minimalismo norte-americano, nas experiências psicodélicas de Terry Riley (1935-), na música ambiente de Brian Eno (1948-), no "pop erudito" de Frank Zappa (1940-1993), nas *performances* de Laurie Anderson (1947-) ou na chamada música algorítmica praticada por uma legião de usuários de computador. Essa música, que tende a desprender-se da forte tradição da linguagem musical moderna, ocupa um espaço mais ou menos delimitado, fazendo apelo, ao mesmo tempo, à intelectualidade e ao pastiche.

Pós-Modernismo

A definição do pós-modernismo ainda é um assunto em discussão, e sua delimitação temporal depende do âmbito do qual se está tratando. De modo geral, a produção artística pós-moderna começa a estabelecer-se nos anos de 1970, embora o seu embrião possa ser encontrado na produção do modernismo, na década anterior, em diversos movimentos como: a *pop art*, o hiper-realismo,

o realismo político e os movimentos performáticos. Charles Jencks, um dos autores que têm se envolvido com o tema, coloca que o pós-modernismo:

> é, fundamentalmente, a mistura eclética de qualquer tradição com aquela do passado imediato: é tanto a continuação do Modernismo, quanto sua transcendência. Seus melhores trabalhos são caracteristicamente codificados de forma dupla [*doubly-coded*] e irônicos, tirando proveito da ampla escolha, conflito e descontinuidade de tradições, porque essa heterogeneidade captura muito claramente o nosso pluralismo. Seu estilo híbrido é oposto ao minimalismo da ideologia do Modernismo Tardio e todos os *renascimentos*, que são baseados em um dogma ou gosto exclusivos[1].

Jencks insiste no caráter duplo dos códigos, no pós-modernismo: a interação entre passado e presente, elitista e popular, artesanal e tecnológico, regional e universal. Na música, existem vários exemplos dessa duplicidade. Laurie Anderson faz música popular, mas de uma maneira sofisticada que se aproxima da música chamada erudita; Henryk Górecki (1933-) pertence ao meio erudito, mas faz uma música com penetração cada vez maior em meio ao público de música popular. O grupo Kronos Quartet mantém uma formação camerística das mais clássicas em música – o quarteto de cordas –, enquanto sua postura, desde o repertório até a imagem dos seus integrantes, está muito mais próxima daquela que encontraríamos em grupos de música popular. Ao mesmo tempo, um trombonista como George Lewis, considerado um dos grandes improvisadores no seu instrumento, transita entre o *jazz* e o experimentalismo, entre a atuação performática e a música computacional com tanta flexibilidade e competência que seria muito difícil classificar o seu trabalho numa categoria estanque.

Embora muito da ideologia que dominou as artes no período moderno entre em choque com os procedimentos do pós-modernismo, este incorpora muitos procedimentos do período anterior, fato que às vezes torna difícil uma separação explícita. A diferença está na essência dos dois movimentos, que se estabelecem em momentos culturais diversos. A cultura de massas, que se desenvolve a partir da sociedade industrial moderna, dá lugar à cultura individualizada e fragmentada da sociedade pós-industrial. Se na primeira existia a produção explosiva e repetitiva de mercadoria e consumo de bens, na segunda há uma profusão informacional que depende do rompimento de barreiras entre o regional e o global, entre as necessidades genéricas e as individuais. Daí a pluralidade de signos que hoje nos rodeiam. E essa pluralidade não está só no ecletismo dos movimentos artísticos ou na quantidade e diversidade de canais a cabo que podemos acessar na TV. Isso vai mais além: está também na poluição sígnica das grandes cidades, nas prateleiras dos supermercados, abarrotadas de produtos desenvolvidos para agradar a gostos cada vez mais particularizados, e mesmo na convivência pacífica de posturas ideológicas radicalmente opostas em termos morais, políticos e religiosos. Nesse caso, as divisões entre esquerda e direita, católicos e protestantes, feministas e machistas, tendem a diluir-se na profusão de partidos, seitas e agremiações sociais dedicadas ao problemas de grupos específicos. Com isso, a rigidez inflexível da conduta dos sindicatos e sociedades classistas dá lugar a uma militância mais branda das ONGs e dos movimentos pró-minorias.

Esse mesmo quadro pode ser vislumbrado nas músicas por intermédio do comprometimento com escolas ou estilos que, tão marcante em compositores do período moderno, torna-se mais brando nos últimos trinta anos, quando diversas correntes musicais se intersecionam e interagem com facilidade.

Configurando-se enquanto movimento da sociedade pós-industrial, é natural que o pós-modernismo apresente características muito mais salientes nos países economicamente mais desenvolvidos. *Portanto*, é um movimento tipicamente norte-americano e da Europa ocidental. Certamente, na sociedade globalizada em que vivemos, os efeitos desse contexto se fazem sentir, nos países menos desenvolvidos, porém de forma mais diluída e menos sintomática. Existe, de fato, uma enorme diversidade de contextos sociais nas sociedades atuais,

1. C. Jencks, *What is Post-Modernism?*, p. 7.

sendo que em boa parte delas a discussão sobre quais seriam os seus traços pós-modernos mais típicos sequer faria sentido. Isso para não falar no estado de miséria em que se encontra boa parte da população do mundo. Basta citar apenas um dado sobre a questão da comunicação para se ter noção dos limites do alcance que uma ideologia pós-moderna teria no contexto mundial. Se partirmos do princípio de que toda sociedade pós-moderna articula-se e sustenta-se em função da onipresença e da complexidade dos meios de comunicação, hoje disponíveis – em especial a telemática –, temos que o fenômeno pós-moderno é extremamente localizado, uma vez que aproximadamente metade da população mundial encontra-se a mais de duas horas de viagem do telefone mais próximo[2]. Como aponta Jencks: "Pós-modernismo é um estágio de crescimento, não uma reação anti-moderna, e antes que um país ou povo possa alcançá-lo, devem ocorrer os vários estágios de urbanização, industrialização e pós-industrialização"[3].

A Modernidade

A compreensão desse novo quadro invoca, naturalmente, a análise do pensamento moderno durante o século XX e a cristalização das ideologias vanguardistas no meio musical. Essa análise está centrada, de maneira mais ou menos definida, em dois períodos distintos separados pelas duas Grandes Guerras. O primeiro, muitas vezes referido como "modernidade" musical, dá lugar a um processo de rompimento com a forte tradição tonal do século XIX, estabelecendo o terreno para as diversas direções que a música seguiria no século XX. O segundo período, que se estende de 1945 até os anos de 1970, é marcado pelos movimentos de vanguarda (serialismo, música concreta, música eletrônica, música estocástica) e experimentação.

2. R. Daggatt, "Sattelites for a Developing World", em *Scientific American*.

3. C. Jencks, *op. cit.*, p. 58.

Historicamente, o modernismo musical inicia-se com o *Prélude à L'Après-midi d'un Faune* (1892-1894), de Claude Debussy (1862-1918). Aqui, o binômio melodia/harmonia, que sustentou o tonalismo durante os duzentos anos anteriores, é redimensionado apontando para o desenvolvimento de novos processos composicionais que iriam se cristalizar durante o século XX. Debussy amplia a função dos intervalos e dos acordes, criando uma ligação extremamente forte entre harmonia e timbre. Nos dizeres de Marc-André Dalbavie, Debussy, pelo "aumento da densidade das harmonias, libera o acorde de sua função tonal e se impregna de sua sonoridade, a fim de estabelecer o seu percurso"[4].

Um ponto nodal da modernidade musical foi o trabalho da Segunda Escola de Viena, encabeçada por Arnold Schönberg e seus dois discípulos, Alban Berg (1885-1935) e Anton Webern (1883-1945). O projeto do atonalismo de Schönberg e sua decorrência, o serialismo dodecafônico, vão abrir as portas para um desligamento crescente do sistema tonal e todas as suas estratégias de criação. A influência de Schönberg, ao mesmo tempo uma figura revolucionária e profundamente ligada à tradição, seria propagada, principalmente, por intermédio da obra de Anton Webern, a qual iria tornar-se emblemática para a geração de compositores atuantes a partir de 1945.

Após a Segunda Guerra Mundial, observa-se uma inclinação ao rompimento com o passado, e a nova geração de compositores buscou articular outros modos de se fazer música, sempre associados a uma postura de vanguarda em relação à tradição musical. Referências à tradição tonal, especialmente a estilos como o neo-classicismo, que teve um grande desenvolvimento no período entre guerras, eram evitados a qualquer custo, ao mesmo tempo em que se criava espaço para a formação de dois pólos composicionais que dominaram o pensamento musical da época: o serialismo integral e o uso do acaso e da indeterminação.

4. M.-A. Dalbavie, "Pour sortir de l'avant-garde", em J. B. Barrière (ed.), *Le Timbre – Métaphore pour la composition*, p. 313.

O serialismo integral, uma extensão do dodecafonismo desenvolvido por Schönberg nos anos de 1920, usava a série como elemento unificador no controle de diversos parâmetros, como altura, dinâmica, articulação e instrumentação. Enquanto Schönberg havia usado o princípio serial para estabelecer um controle das doze alturas da escala cromática, os serialistas integrais viam a série como princípio estrutural, que governaria toda a obra musical de modo consistente e racional. Nas palavras de Pierre Boulez, a série é o "germe de uma hierarquização fundada em certas propriedades psicofisiológicas acústicas [...] com vistas a organizar um conjunto FINITO de possibilidades criadoras", e essa hierarquia deve ser instaurada por "uma condição necessária e suficiente, que assegure a coesão do todo e a relação entre as partes consecutivas"[5]. Inspirados especialmente no legado de um dos discípulos de Schönberg, o compositor Anton Webern, e nas idéias musicais de Olivier Messiaen (1908-1992), compositores como Karel Goeyvaerts (1923-), Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen e Milton Babbitt (1916-) assumem uma espécie de liderança do movimento serial do pós-guerra, que exerceria enorme influência no meio musical da época.

Ao mesmo tempo, o compositor norte-americano John Cage (1912-1992) partia do princípio de que, os sons existentes à nossa volta continham, em si próprios, uma riqueza musical e, portanto, aspectos importantes na organização desses sons poderiam ser deixados ao acaso, em vez de serem rigidamente determinados na composição, como no caso do serialismo. Influenciado pela filosofia zen-budista, Cage adotou, especialmente durante os anos de 1950, uma prática composicional de não-intencionalidade, criando várias obras baseadas na indeterminação e no acaso, como: *Music of Changes* (1951), *Imaginary Landscape n. 4* (1951), *4'33"* (1952) e o *Concerto para Piano e Orquestra* (1957-1958).

É interessante notar que, tanto no serialismo como na música regida pelo acaso, o compositor assume um papel muito diferente daquele herdado da tradição romântica da música. Não era mais a expressão subjetiva que se buscava, mas, sim, a intermediação entre a racionalidade que víamos no mundo (nesse caso, expressa indistintamente pelas leis seriais ou pelas leis probabilísticas do acaso) e a sua realização na música:

> Apesar das óbvias diferenças filosóficas, serialistas e indeterministas compartilhavam uma tendência para objetivar o ato composicional, para criar uma distância psicológica significativa entre o compositor e a composição. Assim, ambos baseavam-se em sistemas elaborados para atuar como um intermediário entre os dois. Embora a natureza desses dois sistemas fosse muito diferente, uma altamente racional e outra essencialmente irracional, em ambos a composição perdeu muito de seu papel tradicional como expressão da volição humana[6].

Porém, à medida que se aproximavam os anos de 1960, novos caminhos vão ampliar as direções trilhadas pela vanguarda do pós-guerra. Diversos compositores retomam a preocupação com o material sonoro e partem para novas experiências composicionais que privilegiavam a exploração timbrística e o colorido sonoro. O trabalho precursor de Edgard Varèse (1883-1965), realizado desde a década de 1920, passaria ao largo da questão serial para concentrar-se num rico artesanato sonoro que iria influenciar gerações futuras. O compositor húngaro György Ligeti (1923-), após uma aproximação com o serialismo e com as práticas da música eletrônica, foi buscar com suas micropolifonias a construção de ricas e densas texturas sonoras, como em *Atmospheres* (1961), obra orquestral em que amplos blocos sonoros surgem e se transformam por meio de processos claramente perceptíveis, caracterizando uma diferença marcante em relação aos serialistas.

Outro compositor que se opõe francamente ao pensamento serial é o grego Iannis Xenakis (1922-2001). Formado em engenharia e arquitetura e colaborador de Le Corbusier, Xenakis expõe, em 1955, o seu descontentamento com a complexidade e a dificuldade de escuta das

5. P. Boulez, *A Música Hoje*, p. 34.

6. R. P. Morgan, *Modern Times: From World War I to Present*, p. 22.

composições seriais. A obra orquestral *Pitoprakta* (1955) já apontava para procedimentos de construção do discurso musical baseados em blocos e nuvens sonoras de grande densidade, em que o resultado é fruto de processos probabilísticos – chamados de estocásticos por Xenakis –, os quais controlavam o resultado global das sonoridades, em vez de partir, como no serialismo, da determinação dos elementos mínimos da obra (quer dizer, durações, alturas, dinâmicas e timbres individuais de cada nota).

Compositores poloneses também se desviaram do caminho serial criando novas facetas do realismo socialista e buscando outros elementos composicionais, como a preocupação com o colorido orquestral de Krzysztof Penderecki (1933-) em *Anaklasis* (1960) e *Threnody for the Victims of Hiroshima* (1960), a retomada de procedimentos modais e tonais, na música de Henrik Górecki, e o melodismo combinado com procedimentos aleatórios de Witold Lutoslawski (1913-1994).

Durante todo esse período, que se estende do final da Segunda Guerra Mundial ao início dos anos de 1970, e a despeito de toda a diversidade da produção musical da época, Schwartz e Godfrey[7] apontam para dois elementos comuns que se sobressaem nos procedimentos usados pela maioria dos compositores. Em primeiro lugar, o uso de procedimentos não-tonais, de origem serial ou não, mas que tentavam passar ao largo de qualquer referência a escalas, tríades, centros tonais e contornos melódicos. Em segundo lugar, cada compositor, ou mesmo cada obra de um mesmo compositor, deveria apresentar uma "coerência interna", ou seja, uma linguagem ou uma sonoridade particulares àquela obra, ou conjunto de obras, que preferencialmente revelassem uma dose de originalidade do compositor. Para as vanguardas, especialmente as dos anos de 1950 e 1960, criação e invenção confundiam-se no ato composicional. Grafismos foram inventados para substituir a notação tradicional e, com o advento dos recursos eletrônicos, até mesmo a matéria-prima sonora passou a ser fabricada. Inclusive a procura pelo domínio dos materiais e técnicas composicionais tinham como finalidade a busca do novo e do original no interior da criação artística. Essa postura, que perpassa toda a produção do período moderno, vai se chocar diretamente com o despreendimento dos artistas pós-modernos nas últimas décadas do século XX:

> O artista pós-moderno tem um outro sentimento de responsabilidade em relação à sua matéria. Ele não constrói a obra de arte átomo por átomo. Ele não tenta dominar. Ele coloca-se em relação à matéria da mesma forma que a criança em relação à linguagem. Chega quase a ser um dado evidente. É necessário desenvolver uma grande maestria para utilizá-la, mas não é necessário inventá-la. Também não existe o medo de se usar um vocabulário antigo, e nem mesmo a gíria, quando se quer estar na moda[8].

A idéia de originalidade, aliás, começa a se fortalecer a partir do romantismo, quando cada compositor e cada intérprete acham-se na obrigação de oferecer a sua contribuição individual. Desse modo, o papel que a originalidade vai desempenhar em relação às vanguardas é fruto direto do individualismo da sociedade burguesa. Daí decorrem, também, duas outras idéias que vão se amalgamar à música do século XIX e estender-se pelo século XX: o caráter único da obra de arte e a noção de autenticidade, que elevaram o artista à categoria de autoridade quase divina e a obra de arte à de realização a ser venerada pelo público, temas tratados com perspicácia por vários autores, especialmente Benjamin e Adorno.

Enquanto na música romântica existia uma preocupação muito forte com questões temáticas, conteudísticas e formais, no modernismo é exatamente a questão do material que vai ganhar relevância. No início do século XX, Kandínski, Mondrian e, posteriormente, Picasso revelavam uma nova dimensão das artes visuais, de modo semelhante àquele que Mallarmé havia feito em relação à sonoridade das palavras e ao espaço tipográfico na poesia. Em música, ocorre fenômeno semelhante

7. E. Schwartz & D. Godfrey, *Music since 1945: Issues, Materials and Literature*, p. 242.

8. B. Buckinx, *O Pequeno Pomo ou A História da Música do Pós-Modernismo*, p. 101.

em relação ao timbre. Desde uma tradição que remonta a Berlioz (1803-1869), e passa por Debussy, Ravel (1875-1937) e Varèse, especialmente a música francesa desempenha um papel importante nesse redimensionamento da questão timbrística. O futurismo musical italiano, cujos ecos vão ressoar muito mais por meio dos manifestos de Luigi Russolo (1885-1947) do que através das composições musicais, tem, na qualidade sonora, mais especificamente no ruído, o ponto de partida de todo o seu discurso. Em relação à música de tradição germânica, a *Klangfarbenmelodie* (melodia de cores e timbres), de Schönberg, e as delicadas texturas instrumentais criadas por Webern, traziam as qualidades do som para o domínio composicional, até então mais voltado para as relações (intervalos, escalas, acordes, consonâncias) do que para o material que dava origem a tais relações. E talvez seja com a *musique concrète*, a partir do final dos anos de 1940, que o material sonoro tenha se tornado, de fato, um elemento gerador da construção da obra. E enquanto a *musique concrète*, por meio do conceito de *acusmática*, tentava desfazer a conexão referencial entre os sons e as fontes que os produziram, John Cage, em sua obra *4'33"*, fazia o caminho inverso, usando as qualidades peculiares do silêncio para ressaltar o mundo sonoro ao nosso redor.

Música Pós-Moderna

A delimitação do engajamento da música na cultura pós-moderna, o seu alcance e a sua relação com o modernismo permanecem ainda problemáticos. Ainda assim, atualmente parece haver certo consenso em relação à existência de uma ampla produção musical que se distancia, cada vez mais, da ideologia vanguardista que dominou o trajeto das artes desde o início do século XX, aproximando-se do contexto pós-moderno, mesmo que muitas vezes incorpore as conquistas e as rebeldias daquela vanguarda. Mas, enquanto o pensamento pós-modernista se estabeleceu dentro do contexto das artes e da cultura em geral, o mesmo não aconteceu na música: os movimentos de vanguarda musical sucederam-se no período pós-guerra, mantendo uma forte ligação com o projeto modernista que se estabeleceu desde o início do século XX. Qualquer compositor que não se enquadre diretamente nessa linhagem estará, ainda hoje, sujeito a críticas, cujo teor varia da ironia ao repúdio daqueles compositores comprometidos com a vanguarda musical. Pode-se dizer que, pelo menos em relação à produção musical, o termo pós-modernismo conserva, ainda, uma conotação pejorativa. Exemplos desse conflito são abundantes, como nas palavras do crítico alemão Post Hermand, quando aponta que, após a exaustão das fórmulas pregadas pelas vanguardas do pós-guerra, surgem, depois de 1975, pelo menos duas novas direções na música moderna, que alguns críticos identificariam como pós-modernas, seja por modismo, seja por falta de termo melhor. A primeira dessas direções refere-se ao uso de formas inspiradas nas música de culturas não ocidentais, que redundaria no minimalismo e que, de acordo com Hermand, levou a uma música de estruturas sonoras "abstratas e monótonas que, em sua uniformidade provocativa, tinham a intenção de inicialmente irritar o ouvinte, para depois absorvê-lo hipnoticamente"[9]. A segunda corrente seria representada por obras como *Tanzuit mit Deutschlandlied* (*Suíte de Danças com Hino Nacional Alemão*, 1980), de Helmut Lachenmann (1935-), ou a *Schubert Fantasy* (1978), de Dieter Schnebel (1930-). Ambas fariam parte de um extenso repertório no qual a citação e a referência a modelos clássico-românticos são tomados como artifício para causar "uma impressão altamente séria, que tem sido também a intenção da corrente exótica do pós-modernismo"[10].

Assim sendo, a música pós-moderna nasce sob fogo cruzado. Por um lado, desagrada aos *compositores com-*

9. J. Hermand, " Avant-Garde, Modern, Postmodern: The Music (Almost) Nobody Wants to Hear", em I. Hoesterey (ed.), *Zeitgeist, em Babel: The Post-modernist Controversy*, p. 203

10. J. Hermand, *op. cit.*, p. 204.

prometidos com o projeto de complexidade e originalidade composicional das vanguardas, sendo vista, nesse *caso, como* uma música de menor valor e que faz apelo a fórmulas simples e bem-estabelecidas para seduzir o ouvinte. Por outro lado, alguns setores, especialmente a crítica e a musicologia, interpretam os procedimentos de colagem e citação de elementos de outras épocas e culturas como uma apropriação indevida desses elementos, os quais estariam sendo maculados pela sua descontextualização.

De fato, a partir dos anos de 1970 ocorre uma espécie de inversão com a disseminação de obras que cada vez mais se utilizavam de procedimentos amplamente baseados na tradição de outras épocas musicais, freqüentemente apoiados em uma base tonal ou modal, ao mesmo tempo em que recuperavam procedimentos tradicionais, como pulso regular, desenvolvimento melódico e direcionamento tonal. Em vez do discurso recheado de referências a técnicas e procedimentos complexos das vanguardas tradicionais, os novos compositores, que aos poucos iam sendo identificados com o pós-modernismo, adotaram um discurso mais direto e de fácil compreensão. Não era mais a teoria que estava por trás da música que deveria conferir-lhe interesse, mas o seu impacto sobre os ouvintes. A música pós-moderna coloca outros valores no lugar da originalidade, o que seria impensável no discurso das vanguardas históricas:

> A preocupação está em coisas como comunicação, conteúdo, honestidade, até mesmo expressão individual [Rihm e Schnittke]; prefere-se uma "boa" obra (seja isto o que for) a uma obra "original". O original é uma conseqüência evidente. Para alguns [...] chega a ser uma coisa a ser evitada tanto quanto possível[11].

Se, durante o modernismo, técnicas, conceitos, teorias e métodos serviam como ponto de partida para os processos de criação, a partir dos anos de 1970 era a idéia musical que estabelecia as técnicas mais apropriadas. O compositor pós-moderno passou a aceitar qualquer forma de linguagem, desde que essa forma fosse apropriada para transmitir as suas intenções musicais. Daí a proliferação de referências a estilos, épocas e grupos culturalmente diversos dentro da música pós-moderna. O encadeamento de acordes tipicamente tonais (Wolfgang Rihm), música de cinema, *jazz, rock'n'roll* (John Zorn), música eletrônica (Laurie Anderson), referências a tradições não-ocidentais (Kevin Volans, Steve Reich), modalismo medieval (Arvo Pärt, Henrik Górecki), tudo aquilo que a tradição oferece é bem-vindo, de uma ou de outra forma, nesse caldeirão eclético. Até mesmo os mais radicais procedimentos das vanguardas podem ser utilizados, embora sem o mesmo compromisso com a teoria que caracterizou o período dos anos de 1950 e 1960. O pós-moderno não constitui, portanto, um estilo ou uma escola, e sim, mais propriamente, um estado de coisas e um modo de encarar as relações de produção artística e cultural.

Pastiche é uma palavra que ronda a cultura da sociedade pós-industrial; porém, se ela deixa indignados os compositores comprometidos com a vanguarda, parece não incomodar os pós-modernos. Pode haver, de fato, um descompromisso com a elaboração, a sofisticação e o refinamento das teorias e modelos que sustentam a música, o que vai de encontro a todas as teorias da modernidade. Como diz o compositor belga Boudewijn Buckinx (1945-), "os artistas passam a considerar a vanguarda (na qual a técnica composicional é o conteúdo) como mais um dos conceitos musicais possíveis, ao lado por exemplo do romantismo ou da música antiga"[12]. Existe aí um espelhamanto em músicas cuja funcionalidade é muito mais pragmática (acompanhar um ritual, servir como base para a dança) do que artística, e também, mais direta e acessível, como ocorre com as músicas populares e folclóricas, as manifestações rotuladas de *world music* ou com a música litúrgica feita na Idade Média.

Do mesmo modo que a exploração dos conceitos era a palavra de ordem nos anos de 1960 e 1970, os pós-modernos alimentam-se da noção de funcionalidade.

11. Buckinx, *op. cit.*, p. 55.

12. *Idem*, p. 59.

Em contraponto direto com a música conceitual de Cage, pode-se colocar a música ambiental de Brian Eno, espécie de equivalente pós-moderno da *musique d'ameublement*, de Erik Satie (1866-1925). Note-se que não há, no caso, uma oposição direta, mas, sim, um confronto de atitudes. Cage também se inspirou numa cultura distante de sua realidade norte-americana, a filosofia japonesa, e buscou romper a barreira entre arte e vida, fazendo com que os indivíduos atuassem como artistas. A música ambiente propagada por alto-falantes de elevadores, supermercados e restaurantes, também tenta aproximar a arte do pragmatismo cotidiano. Uma esbarrou na crueza do modo de vida moderno; a outra, na banalização daquilo que deveria, justamente, deslocar o indivíduo do cotidiano, ou seja, o envolvimento estético. Uma se torna distante porque as obrigações sociais (trabalho, família, escola) não permitem que o seu público viva a vida como arte; a outra porque, ao se mesclar tão bem aos rituais ordinários, passa despercebida.

Se, no início do século, foram os ruídos das máquinas e dos grandes aglomerados urbanos que inspiraram as idéias revolucionárias de muitos compositores, na sociedade pós-industrial é o conforto plástico e bem-controlado que vai reger os ambientes das casas e escritórios, deixando de fora tudo aquilo que possa interferir nessa paisagem feita sob medida. Murray Schafer (1933-) coloca muito bem o papel das vidraças duplas dos edifícios das grandes cidades, que separam aquilo que se vê daquilo que se ouve, criando a dissociação de nossas impressões, filtradas pela barreira acústica dos vidros temperados:

> Um espaço interior totalmente "dessonorizado" tem, necessariamente, de ser reorquestrado; daí o sucesso da música ambiente e do rádio, formas de decoração interior introduzidas, deliberada ou inconscientemente, para reestruturar o espaço e acolchoá-lo sensorialmente[13].

13. M. Schafer, "As Barreiras do Som", em *O Correio da Unesco*, p. 36.

Descentralização

Os dois momentos de vanguarda musical determinados pelos períodos pré e pós-guerras assumiram um caráter fortemente institucional, o que de certa maneira contrastava com o discurso dos artistas, que na maioria das vezes pregavam a liberalização dos procedimentos artísticos. A força dessa institucionalização poderia ser, mais ou menos, aparentemente incorporada sob formas diversas, como escolas composicionais ou círculos de compositores, dividindo preocupações semelhantes (os cursos de Darmstadt, os concertos de Música Viva em Munique, os festivais de música em Donaueschingen), técnicas e métodos (serialismo, estocástica, aleatório), estilos e tradições (as manifestações do neoclassicismo). Se o manifesto foi o grande instrumento de disseminação de idéias e demarcação de territórios das vanguardas históricas do início do século, depois de 1945 a música moderna organizou-se em torno de uma outra forte instituição: os Festivais de Música Nova.

Sem dúvida, o mais representativo deles acontecia nos cursos de verão de Darmstadt, que assumiram vital influência na formação de mais de uma geração de compositores. Darmstadt tornou-se um centro de estudos de Schönberg e de sua escola e, em decorrência disso, serviu de espaço para a germinação daquilo que seria conhecido como serialismo integral, para o qual foram decisivos também os cursos do compositor Olivier Messiaen. Foi em torno dos festivais de Música Nova que se difundiram por todas as partes do mundo os acontecimentos das vanguardas musicais na segunda metade do século XX, inclusive no Brasil que mantém, entre outros, o Festival Música Nova, organizado desde os anos de 1960 pelo compositor Gilberto Mendes (1922-).

Ao lado dos festivais, diversos institutos e centros de pesquisa foram se estabelecendo como referência para a criação musical. Alguns deles estiveram ligados a estúdios de rádio e televisão, como a RTF (Radiodiffusion-Télévision Française), em Paris, e a NWDR (Nordwest-deutscher Rundfunk), em Colônia, berços das duas primeiras es-

colas da música eletroacústica, a *musique concrète* francesa e a *elektronisch Musik* alemã, seguidos pelo Studio di Fonologia Musicale, na Radio Audizione Italiane, em Milão, e pelo estúdio da Rádio Nippon Horo Kyokai, em Tóquio, entre outros. Alguns eram ligados a instituições universitárias ou culturais como o Columbia-Princeton Electronic Music Center, o Experimental Music Studio, de Illinois, o Ipen, em Gent, o Instituto de Sonologia de Utrecht, na Holanda, e o Ircam, em Paris.

Esses organismos, vinculados a universidades, centros de pesquisas e entidades culturais, raramente se aproximaram dos meios de difusão de massas tornando-se pólos bastante fechados de produção musical. Conseqüentemente, essa produção jamais encontrou espaço pleno fora dos seus próprios domínios, centralizando assim, não apenas a produção, mas também a audiência formada, em grande proporção, pelos próprios participantes dessas instituições. No Brasil, essa condição é tão explícita que, atualmente, a atividade de compositor confunde-se, invariavelmente, com a de professor universitário, e o público para a música moderna fica restrito, praticamente, aos festivais produzidos com verbas governamentais, limitando-se aos próprios músicos que atuam na área e a alguns poucos aficionados.

Por sua vez, a música pós-moderna adquire uma existência totalmente descentralizada. Ela também tem um acesso restrito aos meios de comunicação de massas, o que consiste numa de suas características. Como tudo na cultura pós-moderna, suas produções são específicas, para grupos específicos, embora alguns compositores associados ao pós-modernismo tenham um espaço freqüente nas salas de concerto – talvez, a instituição mais característica da tradição musical erudita –, enquanto que outros chegam a receber tratamento semelhante àquele conferido às estrelas de música popular, um fenômeno típico dos domínios de meios de comunicação de massas que se formaram em torno da indústria fonográfica. Para constatar isso, basta tentar comprar os ingressos, disputadíssimos, para apresentações de compositores como Steve Reich (1936-) ou Philip Glass (1937-), ou do quarteto de cordas Kronos, grupo cuja atuação pode ser ligada diretamente à cultura pós-moderna.

Entretanto, o espaço de realização da música pós-moderna não depende necessariamente de instituições. Ao contrário, ele está ligado geralmente ao esforço de pequenos grupos, cujos participantes, mesmo que geograficamente distantes, partilham do mesmo tipo de preocupação e buscam a realização de interesses comuns. A música assim produzida já nasce sem pretensão ao reconhecimento de um caráter de vanguarda pelo próprio grupo que a sustenta, porém ela atende ao anseio imediato de tentar passar ao seu público idéias claras e objetivas. Nesse sentido, do mesmo modo que a sala de concerto foi o espaço da música de tradição clássico-romântica e os festivais foram o espaço da música moderna, a música do pós-modernismo encontra o seu ambiente mais adequado nos espaços alternativos de cultura, bem como no espírito anárquico das redes digitais que surgiram nos anos de 1980 e que se disseminaram de modo explosivo na década seguinte.

Com o barateamento das tecnologias eletrônicas e digitais, começa a processar-se uma grande mudança no papel das gravadoras, rádios e TVs em relação aos domínios que esses meios detêm em relação à informação. Hoje se pode realizar, num estúdio caseiro, proezas técnicas que há apenas uma década somente seriam possíveis em grandes estúdios comerciais. A disseminação de pequenos selos e gravadoras – fenômeno que se inicia já nos anos de 1970, na esfera da música popular, e que iria gerar, no Brasil e outros países, o movimento conhecido como música independente – facilita o acesso a produções de caráter específico e cuja pequena tiragem jamais interessaria às grandes gravadoras. Enquanto que a prensagem de um disco de vinil nos anos de 1970 envolvia custos bastante altos para serem bancados pelo próprio artista, hoje as cifras envolvidas na produção de um CD está em torno de dois a três dólares por unidade, sendo que a sua distribuição pode ser feita por meio de uma ampla rede de grupos, artistas e indivíduos, conectados pela Internet e unidos por seus interesses em comum. Tudo

isso, passando-se ao largo das gravadoras, distribuidoras, meios de comunicação de massas e lojas de discos, criando redes paralelas de distribuição da produção musical.

Repetição

Outra característica que vai estar freqüentemente associada à música pós-moderna é aquela da recorrência a processos composicionais baseados na repetição de elementos mais ou menos simples. Paralelamente à influência da música de John Cage, a partir dos anos de 1950 e 1960, surge nos Estados Unidos, mais especificamente na Califórnia, um movimento de compositores interessados num tipo de música que ia em direção totalmente oposta à complexidade das experiências atonais e seriais que dominaram o período do pós-guerra, ao mesmo tempo em que rejeitava a introdução do acaso como elemento de controle da obra. Essa música baseava-se na simplicidade e economia do material melódico, harmônico e rítmico. A primeira peça que explicitou essa nova postura composicional foi *In C*, de Terry Riley, estreada em 1964. Como todas as obras que mais tarde seriam colocadas sob a legenda do minimalismo, *In C* apontava para uma direção que se afastava nitidamente da rigidez do discurso serial, na mesma medida em que apresentava elementos que seriam bastante explorados no período pós-moderno. A música repetitiva dos minimalistas distinguia-se da produção musical da vanguarda em vários sentidos, como no uso de linhas melódicas modais ou tonais, ritmos baseados em pulsos regulares, reiteração exaustiva de materiais curtos e simples, transformação gradual de motivos melódicos e rítmicos, *ostinatos* e superposição isorrítmica de padrões. Porém, o que realmente unificava a grande diversidade de obras abrigadas sob a legenda minimalista era o tratamento privilegiado do processo, enquanto elemento gerador do tecido musical, e a facilidade de reconhecimento desse processo por meio da escuta.

O compositor Steve Reich vai levar as idéias de repetição e processo ao extremo nas suas peças, realizadas a partir de meados dos anos de 1960. Para Reich, o uso de processos como fundamento da composição musical possibilitava a união entre a criação impessoal e o controle absoluto da composição, almejados pela vanguarda, mas garantindo, paralelamente, a inteligibilidade auditiva da obra. Em 1968, Reich expõe suas idéias num ensaio intitulado "Música como Processo Gradual", no qual explica:

> John Cage usou processos e certamente aceitou seus resultados, mas os processos que ele usou eram processos composicionais que não podiam ser escutados quando a peça era executada [...]. O processo composicional e a música que soa não possuem conexão audível [...]. Similarmente, na música serial, as séries são raramente audíveis [...]. O que me interessa é uma música em que o processo de composição e os sons musicais sejam uma única e mesma coisa[14].

Ou seja, Reich e outros representantes da música minimalista norte-americana sustentavam uma postura oposta à de outros compositores da vanguarda do pós-guerra, em que os elementos que geravam as obras (como as séries de Boulez, Stockhausen e Babbitt, os cálculos matemáticos de Xenakis, ou as idéias por trás da música conceitual da vanguarda norte-americana) eram geralmente complexos e praticamente inacessíveis ao público pela escuta direta. Nessas obras, os elementos encontravam-se cifrados de alguma maneira e o ouvinte necessitava mais do que a audição para decifrá-los. O minimalismo opõe-se a isso com uma música baseada em processos auditivamente identificáveis. É assim com as linhas rítmicas e melódicas idênticas, que vão sendo gradualmente defasadas em obras de Steve Reich como: *Violin Phase* (1967), *Piano Phase* (1967) e *Clapping Music* (1972), ou com a constante adição de novas notas a um motivo inicial, realizada em *Strung Out* (1967) e *Music in Similar Motion* (1969), de Philip Glass. Do mesmo modo, o ouvinte acompanha nota-a-nota a formação da melodia de *Les Moutons de Panurge* (1969), de Frederic Rzewski (1938-). Nesta peça, a linha melódica surge

14. S. Reich, "La Musique comme Processus Graduel", em S. Reich (ed.), *Écrits et Entretiens sur la Musique*, p. 49.

pela repetição iterativa das notas já tocadas, adicionadas à nota seguinte (1, 1 2, 1 2 3, 1 2 3 4, 1 2 3 4 5...), até que as 65 notas da melodia sejam apresentadas, para depois retornar à nota inicial pelo processo inverso.

O minimalismo surge a partir do experimentalismo musical das vanguardas, mas talvez seja o primeiro movimento musical a assumir ares pós-modernos. É também o primeiro movimento, nascido dentro da música dita "erudita", capaz de sobreviver por meio de sua própria bilheteria, o que, em parte, deve-se à sua proximidade com a música popular (basta lembrar que vários compositores associados ao minimalismo, como Terry Riley, Steve Reich e John Adams (1947-), receberam formação popular, especialmente a jazzística). Com isso, a música repetitiva pôde afastar-se do abrigo das academias e instituições, difundindo-se num circuito diferente daquele dos Festivais de Música Nova que sediaram a vanguarda.

É difícil caracterizar o minimalismo como um estilo, dada a diversidade de produções abrigadas sob essa legenda, assim como pelo fato de que muitas de suas características podem ser encontradas na obra de outros compositores e movimentos contemporâneos que não se encaixariam sob esse rótulo. Sua característica mais evidente, a repetição cíclica de um material sonoro reduzido, pode ser encontrada também na música de compositores cuja produção se encontra afastada ou mesmo oposta à música minimal. O exemplo mais distante pode ser encontrado em *Vexations* (1892-1993), de Erik Satie, na qual uma pequena seqüência de acordes é repetida 840 vezes, por um tempo de mais de dezoito horas! Ainda dentro da mais pura tradição da vanguarda moderna, em *Stimmung* (1968), de Stockhausen, acordes estáticos são sustentados por vários minutos, enquanto que György Ligeti, compositor de grande influência desde os anos de 1950, incorpora explicitamente o minimalismo em suas *Três Peças para Piano* (1976).

Outros compositores mais próximos de uma linguagem pós-moderna usaram, com freqüência, o recurso da repetição e da economia do material. Morton Feldman (1926-1987), um nome constante na música experimental norte-americana, constrói suas peças lentíssimas e suaves como um tecido muito fino e delicado, quase transparente, mas bastante desagradável aos ouvidos daqueles que buscam a complexidade sonora. As dinâmicas, quase sempre estáticas, variando entre piano e pianíssimo, e as articulações suaves dificultam a delimitação do início e do fim de cada som. Essas texturas sonoras podem prolongar-se em grandes durações (por exemplo, seu *Piano and String Quartet* (1985) dura aproximadamente oitenta minutos), sendo que essa estaticidade valeu-lhe a crítica de que escrevia sempre a mesma música. Na verdade, a música de Feldman é um grande artesanato, no qual os elementos raramente se apresentam duas vezes da mesma maneira. Em uma de suas peças mais conhecidas, *The Viola in my Life* (1970), Feldman tenta criar texturas lisas como aquelas que admirava em pintores norte-americanos de sua geração, como Mark Rothko. Outro compositor que se baseia freqüentemente na economia de material e repetição, é Petr Kotik (1943-), um flautista nascido em Praga e que vive nos Estados Unidos desde 1969 onde tem participação atuante no cenário musical alternativo. Em 1971 fundou o S.E.M. Ensemble e se estabeleceu como compositor independente, colaborando com diversos compositores e artistas, especialmente na área de Nova Iorque. Um dos parceiros de Kotik é o compositor e cineasta Phill Niblock (1933-). Num dos trabalhos de Niblock, interpretado por Kotik, uma única nota é sustentada na flauta com pequenas variações de freqüência (cuidadosamente especificadas em hertz na partitura), as quais, mixadas posteriormente no estúdio, constroem *clusters* complexos sobre uma mesma nota durante períodos que se estendem por quase vinte minutos.

É importante salientar que a tendência repetitiva, na música, permaneceu, pelo menos até meados do anos de 1970, essencialmente um movimento norte-americano. É notável que em 1977, um dos editores de uma das mais significativas revistas francesas dedicadas à música contemporânea, *Musique en Jeu*, escrevesse uma nota que antecedia a publicação de três artigos sobre a "música repetitiva americana", em que assumia a existência de um certo preconceito em relação àquele movimento:

> A corrente repetitiva americana, em música, não representa, para *Musique en Jeu*, um terreno familiar. Se não silenciosa a esse respeito, a revista tem sido discreta sobre o assunto. É necessário ver nisso um traço do lamentável "eurocentrismo", que rege o essencial de nossa vida musical e do qual é urgente libertar-se[15].

De qualquer modo, fora dos Estados Unidos, traços da música repetitiva podem ser detectados, ainda, em obras de outros compositores, como o belga Karel Goeyvaerts, nome bastante influente desde os tempos iniciais de Darmstadt; o dinamarquês Pelle Gudmundsen-Holmgreen, ligado ao movimento escandinavo da Nova Simplicidade; ou o compositor holandês Louis Andriessen (1939-). Na Inglaterra, Micheal Nyman (1940-) faz um minimalismo influenciado pelo *rock* e o sul-africano Kevin Volans (1949-) utiliza-se de influências de outras culturas, em contraste com a música africana, como em sua série de composições *White Man Sleeps*.

Além da repetição, vale notar que boa parte da música feita após os anos de 1970 faz referência à tradição tonal, embora exista uma diferença marcante entre o idioma composicional que se desenvolve no período clássico-romântico e a música concebida recentemente. Enquanto o tonalismo desenvolveu seu discurso lógico baseado na direcionalidade melódica e harmônica, as obras tonais realizadas nas últimas décadas tendem a uma certa estaticidade. Os procedimentos baseados em oposições do tipo forte/fraco, tema/resposta, tensão harmônica/relaxamento e consonância/dissonância do tonalismo implicavam um certo encadeamento de eventos baseado na lógica do próprio discurso tonal. A música tonal tinha, portanto, um caráter fortemente teleológico. Os elementos de natureza tonal que voltam a ser empregados geralmente a partir do início da década de 1970 dão origem a outro tipo de discurso, sem a direcionalidade imposta pelos encadeamentos harmônicos e com uma tendência muito maior à estaticidade ou ao movimento cíclico, típicos da música modal realizada no âmbito eclesiástico medieval, ou da música de diversas outras culturas não ocidentais. Tais características podem ser observadas na música minimalista, mas também na obra de outros compositores que buscam criar uma *stasis* auditiva em suas composições. É o caso, por exemplo, do estoniano Arvo Pärt (1935-), cuja música tem aparecido com crescente freqüência nos catálogos das gravadoras e nos programas de concerto, em função de sua simplicidade e espiritualidade. Pärt, que inicialmente se dedicou à música dodecafônica e à idéia de *Klangfarbenmelodie* de Schönberg, abandona os procedimentos composicionais de vanguarda e vai inspirar-se nas melodias do canto gregoriano e na busca de uma espiritualidade musical para criar suas obras, especialmente após 1980, quando se muda para Berlin em função da repressão na ex-União Soviética.

Toda essa reação às direções apontadas pelas vanguardas nos anos de 1950 e 1960 foi muito mal recebida por grande parcela dos compositores que sustentavam a instituição dessa vanguarda, e, freqüentemente, experiências como a do minimalismo foram tomadas como uma música de menor valor, simples, redundante e mesmo enfadonha, incapaz de herdar a tradição composicional do século XX, representada por compositores como Schoenberg, Stravinski e Messiaen.

Retorno ao Passado

Dois dos elementos freqüentemente associados ao pós-modernismo musical – isto é, a sua relação estreita, porém superficial, com a música do passado e a exploração de idiomas sonoros não ocidentais – são, na verdade, elementos que fizeram parte dos processos composicionais de muitos compositores e muitas épocas distintos, especialmente durante o período moderno.

A combinação e a justaposição de vocabulários e estilos não é, definitivamente, uma invenção pós-moderna, porém só recentemente se tornaram procedimentos mais freqüentes. Durante todo o século XX, diversos com-

15. D. Jameux, "Musique USA/Fantasmes répétitifs", em *Musique en Jeu*, p. 62.

positores incorporaram em suas obras materiais provenientes de outros compositores, épocas ou estilos, como uma espécie de "comentário sobre a memória, o tempo, a história e o gosto"[16]. Mahler (1860-1911) incorporou, com freqüência, em suas sinfonias citações de músicas populares e folclóricas, e, do outro lado do Atlântico, Charles Ives (1874-1954) fez da justaposição um meio de construção de suas composições, valendo-se de citações de ritmos populares e trechos de outras obras, enquanto que Erik Satie ironizou a *Marcha Fúnebre*, de Chopin (anunciada na partitura como a "célebre Mazurca de Schubert"), na segunda peça dos *Trois Embryons Desséchés* (1913). Porém, o exemplo mais marcante do uso de material extraído da obra de outros compositores no século XX, certamente, foi realizado por Igor Stravinsky em suas recriações das obras de Gesualdo (1560-1613) e Pergolesi (1710-1736).

Tais procedimentos são recorrentes, também, nos compositores do pós-guerra. O compositor alemão Bernard Alois Zimmermann (1918-1970) cria um mosaico de citações no balé *Musique pour les Soupers du Roi Ubu* (1966), no qual figuram trechos de obras de Wagner, Mussorgsky, Beethoven, Hindemith e Berlioz. Stockhausen usa materiais de diferentes tradições em várias de suas obras, como as diversas gravações de músicas étnicas utilizadas em sua *Telemusik* (1966), assim como os hinos nacionais de vários países simbolizando a unidade e conexão mundial em *Hymnen* (1966-1967). Luciano Berio usa a experiência da colagem, adquirida nos estúdios de música eletrônica, em sua *Sinfonie* (1968-1969), para orquestra e vozes amplificadas, na qual trechos de falas de Lévi-Strauss, Martin Luther King e Samuel Beckett são encadeados com referências, mais ou menos explícitas, à música de Mahler, Ravel, Stravinsky, Beethoven e outros.

Ocorre que, no período moderno, esses procedimentos de citação, paródia, ou colagem estavam integrados de forma harmoniosa nas concepções composicionais. As referências a outros contextos eram realizadas a partir da unidade criada pela obra. Com os anos de 1970, esses procedimentos passam a ser usados sem a mesma preocupação de se criar conexão com outros contextos, como forma de gerar algum significado especial. Modos medievais, regularidade rítmica inspirada em músicas populares, formas e procedimentos de outras culturas, retomada de gestos característicos da música romântica, tudo isso passa a ser usado muito mais pelo simples efeito musical que possibilitavam do que pelas referências, choques e contrastes que poderiam suscitar. Surge uma série de movimentos, ou pelo menos rótulos, para classificar as incursões de diversos compositores pela música do passado. Termos como neo-classicismo, neo-romantismo e neo-impressionismo ressurgem agora para distinguir uma produção enraizada nas referências a músicas do passado.

Na maior parte das vezes, o prefixo "neo" passa a referir uma conexão bastante superficial com alguma tradição passada, dando origem a uma música que se utiliza de modelos idiomáticos já conhecidos e amplamente assimilados a fim de garantir a sua acessibilidade. A Nova Consonância surge nos anos de 1980, como referência a uma nova postura musical, uma reação pós-moderna declarada ao modernismo. Sem representar um estilo, escola ou estética, o termo Nova Consonância é atribuido às obras de diversos compositores, de estilos e formações diferentes, como o belga Boudewijn Buckinx e o brasileiro Gilberto Mendes. A Nova Consonância reage à tendência observada em diversos compositores modernos, na qual os processos composicionais tendem a eliminar a expressão da individualidade do compositor pela introdução de métodos ou modelos que regeriam a estrutura da obra. Isso se aplica, indistintamente, ao acaso na obra de Cage, ao serialismo ou aos processos probabilísticos de Iannis Xenakis. A música da Nova Consonância, ao contrário, busca servir como canal de expressão das idéias do compositor, as quais devem ser comunicadas ao ouvinte de modo direto, sem o artifício de textos ou informações extramusicais referindo-se a pro-

16. E. Schwartz & D. Godfrey, *op. cit.*, p. 243.

cessos composicionais que não podem ser percebidos auditivamente. O termo consonância não se refere, aqui, às tensões harmônicas dos intervalos musicais, mas, sim, à possibilidade de realizar uma música cujos elementos possam ser assimilados facilmente por seu público.

Outro termo associado ao pós-modernismo musical, a *neue Einfachheit* (Nova Simplicidade), vem ganhando espaço no cenário musical recente, em especial na Escandinávia, Alemanha e Holanda. Freqüentemente ligada ao termo neo-romântico, a Nova Simplicidade vai, a partir dos anos de 1980, propor uma música baseada no impulso individual dos compositores sem se importar com conceitos e teorias que sustentem tais impulsos. O alemão Wolfgang Rihm (1952-), compositor mais freqüentemente associado ao movimento, opõe-se fervorosamente à postura acadêmica e institucional da vanguarda dos anos de 1950 e 1960, e busca a liberdade de expressão numa música que seria mais humana e voltada diretamente ao ouvinte. Embora se utilize de elementos da linguagem tonal do romantismo, suas composições apresentam densos *clusters* instrumentais, associados a gestos pesados e fortes da orquestra. Atacado por muitos compositores e críticos contemporâneos, Rihm expressa o seu pensamento numa espécie de manifesto pela liberdade do compositor em relação aos caminhos que escolhe dentro da tradição:

> A existência da música já supõe uma tradição da música [...]. Após quinze dias, pouco importa a qual tradição uma peça tocada ontem prestou homenagem, ou se opôs: nós sabemos, então, se queremos ou podemos memorizar a música [...]. Não se deve afobar e tratar cientificamente "o fenômeno da tradição" em função de algumas almas estreitas e corpos medíocres que representam atualmente a regressão[17].

Numa situação praticamente oposta à da Nova Simplicidade, Brian Ferneyhough (1943-), representante daquilo que se poderia chamar a Nova Complexidade, é claro e objetivo em relação ao uso que certos compositores fazem da tradição musical do passado, com a desculpa de aproximar o ouvinte da música, tornando-a uma experiência familiar. Para Ferneyhough, isso se resume a uma aproximação superficial com outros estilos, eliminando os traços mais profundos engendrados pela história que originou tais estilos:

> Assim, os últimos anos testemunharam a re-emergência de formas escolares, tais como a variação, a passacalha, o rondó, e assim por diante: enquanto o emprego de tais moldes é plausível, *per se*, parece, entretanto, que o atual movimento de afastamento em relação a formas intimamente entrelaçadas com as estratégias expressivas das quais elas se compõem, representa um sintoma do abismo que se abre entre os ideais imediatos, assim como a "imagem" dos argumentos estéticos neo-românticos, e o caráter forçado de sua reificação por meio de formas abstratas, que testemunham, elas mesmas e de modo bastante persuasivo, as lacunas de uma posição naturalista[18].

A posição de Ferneyhough é, certamente, compartilhada por muitos compositores contemporâneos, mas essa recorrência à fusão de estilos encontra-se, cada vez mais, presente no cenário atual. Na música do compositor russo Alfred Schnittke (1934-1998), a questão de estilo alcança uma dimensão maior. À semelhança de outros compositores russos, como Dmitry Schostakovich (1906-1975), Sofia Gubaidolina (1931-) e Arvo Pärt, Schnittke esteve muito mais próximo da influência do realismo socialista que dominou a Rússia e o Leste Europeu desde os anos de 1930, do que das tradições modernistas e dos movimentos de vanguarda que floresceram no resto da Europa e nos Estados Unidos. Portanto, a relação dos compositores russos com a tradição e com a formação estilística de suas obras deve ser considerada sob outra perspectiva. Na obra de Schnittke, definida por ele mesmo como poliestilística, a colagem, a paródia e a citação de estilos, que vão do barroco à vanguarda, passando por tradições populares, como o tango e a improvisação jazzística, são mais do que freqüentes. Do mesmo modo, Sofia Gubaidolina procura uma música "universalista",

17. W. Rihm, Trois essais sur le thèmede... (une Conférence)", em *Contrechamps*, p. 81.

18. B. Ferneyhough, "Forme, figure, style: une évaluation intermédiaire", em *Contrechamps*, p. 86.

na qual convivem diversas tradições e uma profusão de efeitos orquestrais, como densos acordes e trilos, *clusters* e um tratamento especial dos instrumentos de percussão.

Compositores como Schnittke, Pärt e Gubaidolina são fruto de uma tradição de certa forma distante dos processos socioeconômicos que levaram ao pós-modernismo nos Estados Unidos e na Europa Ocidental, porém, suas obras aproximam-se bastante das características pós-modernas. A ambigüidade estilística, a ironia e o cruzamento de diversas tradições, que notamos na música desses compositores, adequam-se muito bem àquilo que Charles Jencks toma como característica central do pós-moderno: o caráter de duplicidade dos códigos. É certo que, a exemplo do que ocorreu com muitos compositores russos, eles acabaram por adotar um país europeu como residência: Pärt vai para a Alemanha, em 1980, Schnittke torna-se cidadão alemão em 1990, e Gubaidolina muda-se para lá em 1991. No Ocidente, a música desses compositores, que nunca se adequou às imposições estéticas da política soviética, tem sido recebida com crescente entusiasmo desde meados dos anos de 1980.

Eliminando Fronteiras

As pontes realizadas entre contextos diferentes na música pós-moderna não se dão apenas no território das citações e referências a estilos, culturas e épocas distintas, mas também por meio da implosão das marcas que tradicionalmente delimitam as esferas do erudito e do popular. Não se trata mais da apropriação do material da música popular, que vem revestido pelas técnicas eruditas, como o fizeram George Gershwin (1898-1937) e Leonard Bernstein (1918-1992) com o *jazz*, ou os compositores nacionalistas brasileiros com melodias folclóricas e indígenas. Essa contaminação entre esferas distintas sempre existiu na história da música, da Idade Média aos dias de hoje. O que ocorre a partir dos anos de 1970 é a realização de uma música híbrida, deslocada dos modelos estanques dos mercados produzidos pela cultura de massas. São músicas que criam novos nichos, que flutuam entre a tradicional sala de concerto, o *show* de *rock* e a *performance* de vanguarda. Os exemplos de artistas que poderiam ser caracterizados dessa maneira são inúmeros e nem sempre eles podem ser diretamente associados a uma postura pós-moderna. Em muitos casos, o que existe é apenas o aproveitamento indistinto de estilos diferentes, já consagrados pelo público, para criar uma música de fácil assimilação. Entretanto, em alguns segmentos musicais, a fusão de estilos é parte fundamental na criação do próprio estilo. Um exemplo é a chamada *third stream*, termo criado pelo compositor norte-americano Gunther Schuller (1925-) para caracterizar uma tendência de fusão entre o *jazz* e os processos composicionais de tradição moderna. O termo ganha vitalidade nos anos de 1980, porém é muitas vezes usado indistintamente pela crítica para se referir a qualquer tipo de música em que convivam elementos jazzísticos e da tradição da música erudita. Schuller é enfático em dizer que a *third stream* não representa a adição de roupagens jazzísticas à música clássica nem a adoção de técnicas composicionais extraídas da música de concerto adaptadas ao *jazz*. Para o compositor, trata-se de um gênero totalmente novo, em que se fundem "a espontaneidade e a vitalidade rítmica do *jazz* com as técnicas e procedimentos adquiridos pela música ocidental nos últimos setecentos anos"[19], notando que a fusão gerada pela *third stream* é algo inevitável numa época em que se vive um processo de síntese musical tão intenso. De fato, exemplos dessa tendência podem ser detectados já em obras como *All Set* (1957), para um pequeno conjunto jazzístico, de Milton Babbitt, compositor que fez uso rígido da lógica serial, ou em *Abstraction* (1960), do próprio Schuller. Nesta última, dois grupos instrumentais, um quarteto de corda e um conjunto de *jazz*, fundem elementos provenientes das músicas erudita e popular: escrita serial para o quarteto de cordas e *jazz* atonal para os outros instrumentos.

19. G. Schuller, "Third Stream", em E. Schwarts & B. Childs (eds.), *Contemporary Composers on Contemporary Music*, p. 410.

Embora o cruzamento entre o popular e o erudito seja um tema comum na música atual, na maior parte das vezes o que temos é a simples apropriação de uma linguagem por outra, resultando em mero pastiche musical. Poucos compositores conseguem, de fato, construir algo consistente ao mesclar traços essenciais de músicas diferentes, e não apenas parâmetros superficiais da composição. Isso exige, freqüentemente, vivência e conhecimento profundo dos contextos que serão fundidos, além do domínio técnico da escrita musical que possibilite a união de linguagens às vezes bastante distintas. Boa parte dessa confluência de contextos está diretamente ligada à difusão de novas tecnologias de processamento sonoro e criação musical, que vem se acelerando desde o início dos anos de 1980, mas a sua origem pode ser vislumbrada já no álbum *Switched-on Bach,* de Walter Carlos (1939-) – hoje Wendy Carlos, transformação de nome que é, também, fruto da sociedade tecnocientífica pós-moderna. Porém, o que é realmente característico desses músicos é a ambição de recolher materiais sonoros que possam compor suas idéias musicais, não importando, de modo algum, qual a origem desse material.

Frank Zappa, admirador da música de Edgard Varèse, é muitas vezes associado a um seleto grupo de artistas de música popular cujo trabalho é sofisticado demais para integrar as paradas de sucesso, mas que não chega a ser inacessível para o público médio. Embora a música de Zappa possa ser genericamente chamada de *rock*, um excelente domínio das técnicas composicionais e de orquestração bastante complexas e sofisticadas aparece em várias de suas composições (vale lembrar que o próprio Pierre Boulez regeu obras suas escritas para orquestra). De modo semelhante poderia ser enquadrado o trabalho *Clara Crocodilo* (1980), do compositor paranaense Arrigo Barnabé (1951-) ópera *pop* em que confluem a dinâmica da linguagem dos quadrinhos e uma música com roupagem bastante sofisticada, utilizando-se de construções emprestadas da vanguarda (como o dodecafonismo) e mescladas com batidas de *rock*. Outros compositores brasileiros, como Tim Rescala (1961-) e Lívio Tragtenberg (1961-), têm transitado por essas vias de cruzamento entre linguagens que hibridizam o popular e o erudito, embora no Brasil sejam iniciativas ainda bastante localizadas.

A *performer* multimídia Laurie Anderson é, provavelmente, a mais bem-sucedida dentre esses artistas que vêm cruzando esferas diversas. Sua música mistura gêneros que vão do *rock* à *performance*, recheados de crítica social e efeitos tecnológicos de ponta, como em *O Superman* (1981), peça que, embora tenha alcançado um enorme sucesso de vendas, foi pensada como composição experimental de caráter político. Outro norte-americano da mesma geração, John Zorn (1953-), é capaz de um sincretismo exagerado, efetuando mudanças de estilo num ritmo frenético, que se aproxima muito da dinâmica de linguagens típicas da sociedade pós-industrial, como o videoclipe e o hipertexto. Em peças como *Pool*, *Lacrosse* e *Cobra*, Zorn utiliza-se de procedimentos aleatórios herdados da tradição experimental norte-americana, enquanto que em *Spillane*, álbum gravado em 1988, Zorn passa do *blues* a experimentos com poesia, do *pop* melodioso aos efeitos sonoros, com rapidez alucinante. A música de *Spillane* serviu, ainda, de material para Bob Ostertag (1957-) – outro compositor de difícil enquadramento no cenário musical – como material para a criação de uma das faixas de *Attention Span*, álbum de 1990 em que Ostertag usa amostras de sons (*samples*) de saxofone de Zorn, que são processadas exaustivamente em estúdio e usadas na composição. O resultado é uma grande improvisação realizada não pelo instrumentista, mas pelo compositor no estúdio.

É importante notar que a maioria desses artistas faz uso acentuado e constante, dos mais sofisticados recursos tecnológicos, sendo que boa parte de seus trabalhos está cada vez mais sujeito ao uso de computadores e processamentos de áudio em estúdio. As técnicas de música eletrônica que, até o início dos anos de 1980, eram empregadas quase que restritamente por um seleto grupo de compositores eruditos, hoje, estão ao alcance de to-

dos os músicos, pasteurizadas em pacotes de programas de síntese e tratamento sonoro. Até mesmo o termo "música eletrônica", que originalmente se referia ao movimento de vanguarda alemão encabeçado por compositores como Herbert Eimert (1897-1972) e Karlheinz Stockhausen nos anos de 1950, hoje foi apropriado pelas novas bandas de música dançante que constroem suas sonoridades eletrônicas com *samplers* e sintetizadores.

Conclusão

A cultura pós-moderna tem a peculiaridade de mover-se livremente entre contextos diferentes, não apenas no eixo diacrônico, fazendo referências constantes a tradições de épocas diferentes, mas também no eixo sincrônico, com a aproximação de diversas culturas não ocidentais e a eliminação de fronteiras entre os domínios popular e erudito da cultura. Isso reflete o modo como a informação é disponibilizada nas atuais sociedades desenvolvidas. O efeito *zapping* da diversidade midiática a que estamos expostos desterritorializa as diferenças e dilui os limites entre contextos culturais distintos. O telejornal, o videoclipe e a Internet comprimem num único formato qualquer tipo de manifestação cultural, criando o sentimento de que vivemos num mundo ao mesmo tempo diverso e homogêneo. Enquanto isso, presenciamos uma fragmentação exacerbada, na qual cada grupo ou indivíduo está livre para criar a sua própria rede de conexões, sem as fronteiras, sem as distâncias intransponíveis, sem a rigidez dos códigos culturais que existiam no mundo moderno. Uma revolução anárquica se processa por meio de minorias, que criam e desfazem, com igual facilidade, seus próprios territórios e suas bandeiras. Seu local de reunião não é mais os movimentos organizados ou as instituições sociais. Sua reunião é virtual: ela se dá em frente à tela da TV ou nas redes de computadores.

A música, que perdeu durante os séculos XVIII e XIX o seu caráter de evento coletivo para se tornar atividade social focada no concerto, vai sofrendo uma nova transformação cujas raízes encontram-se na invenção do fonógrafo em 1877. A partir daí, todos estão expostos a todo tipo de música o tempo todo. Porém, ao mesmo tempo, a atividade da escuta vai se tornando cada vez mais individualizada e personalizada. Nos anos de 1970, esse modo de relacionamento com a música chega ao ápice com o surgimento do *walkman*, uma espécie de aparelho de imersão em que o indivíduo se desliga da realidade sonora em que vivem seus vizinhos, substituindo-a pelos *hits* que mais lhe agradam e que são despejados diretamente dentro de seus ouvidos. O *walkman*, da mesma maneira que os brinquedos de realidade virtual, causa a impressão de que se está dentro da música, na mesma medida em que a música está dentro de nossas cabeças.

A Internet torna-se um instrumento essencial na difusão de informações na sociedade pós-industrial. A rapidez e o baixo custo com que se disponibilizam dados na rede descentralizam os meios comunicacionais, enfraquecendo os pólos de produção cultural que se formam na sociedade da cultura de massas. O ciberespaço desloca os centros gravitacionais das instituições que sustentam a sociedade, dando voz ao individualismo e à singularidade dos pequenos grupos. É certo que ainda estamos numa fase embrionária desse processo. A atual estrutura da Internet foi pensada para a transmissão de textos por meio de uma rede de telefonia já sobrecarregada. A efetiva difusão de outros tipos de informação, como som, imagem, realidade virtual, ainda vai ter que esperar por sistemas mais eficazes e apropriados para a transmissão de maior quantidade de dados. Mas as mudanças que as redes digitais proporcionarão já podem ser percebidas em escalas diferentes. A dificuldade de controle dos direitos autorais aliada à facilidade de disponibilização de qualquer produto cultural deve, aos poucos, eliminar, ou ao menos enfraquecer, as instituições que gerenciam a criação e a divulgação da cultura. Em vez de grandes gravadoras monopolizando o gosto do ouvinte médio, há uma tendência crescente à pulverização em pequenos selos, especializados em gostos musicais bastante específicos. Em vez da informação média,

gerada para atender às expectativas do maior número de pessoas possível, notamos, cada vez mais, a formação de núcleos de criação voltados para nichos bastante restritos do mercado. Na Internet, pode-se encontrar qualquer coisa, e o problema que se coloca não é mais *o que* se busca, em termos de cultura, mas, sim, *como* procurar uma informação específica num ambiente totalmente genérico como o são as redes de computadores. Busca e seleção de informações talvez sejam o grande desafio das próximas gerações, que devem se encontrar cada vez mais expostas a um número crescente de oportunidades oferecidas pelo ciberespaço.

Mas, talvez, a questão do pós-modernismo em música seja muito mais notória no que diz respeito à escuta (com o termo escuta nos reportamos aos processos de difusão, recepção e assimilação) do que à criação. Pode-se falar, claramente, numa escuta pós-moderna, e essa, sim, adquire uma enorme relevância na produção musical recente. Foi a escuta que aboliu o peso da tradição musical no Ocidente e que abriu os ouvidos para novos sons, ainda que esses sons estejam, de alguma maneira, ligados à tradição. Essa escuta, que privilegia a sensação em detrimento de uma intenção crítica e analítica, pregada pela música da modernidade, acaba por diluir quaisquer fronteiras culturais, colocando num mesmo caldeirão o canto gregoriano e a *new age*, tambores africanos e cantos de baleias, serialismo e folclore. É a síntese mais precisa de uma era em que a ilusão da vasta informação é tida como bênção, e o prazer da descoberta do novo, desde que este não incomode, uma meta.

Bibliografia

BOULEZ, P. *A Música Hoje*. Trad. de Reginaldo de Carvalho e Mary A. L. de Barros. São Paulo, Perspectiva, 1981.

BUCKINX, B. *O Pequeno Pomo ou A História da Música do Pós-Modernismo*. Trad. de Alvaro Guimarães. São Paulo, Giordano/Ateliê Editorial, 1998.

COPE, D. *New Directions in Music* (6. ed., 1991). Madison, Brown & Benchmark, 1971.

DAGGATT, R. "Satellites for a Developing World", In: *Scientific American*. vol. 273, n. 3, 1995, p. 94.

DALBAVIE, M.-A. "Pour sortir de l'avant-garde", In: BARRIÈRE, J.-B. (ed.). *Le Timbre – Métaphore pour la composition*. Paris, Christian Bourgois/I.R.C.A.M, 1991, pp. 303-334.

FERNEYHOUGH, B. "Forme, figure, style: une évaluation intermédiaire", In: *Contrechamps*. Septembre, n. 3, 1984, pp. 83-90.

HERMAND, J. "Avant-Garde, Modern, Postmodern: The Music (Almost) Nobody Wants to Hear", In: HOESTEREY, I. (ed.). *Zeitgeist, em Babel: The Postmodernist Controversy*. Bloomington, Indiana University Press, 1991, pp. 192-206.

JAMEUX, D. "Musique USA/Fantasmes répétitifs", In: *Musique en Jeu*. n. 26, 1977, pp. 62-63.

JENCKS, C. *What is Post-Modernism?* (3. ed., 1989). Londres/Nova Iorque, Academy Editions/St. Martin's, 1986.

MORGAN, R. P. (ed.). *Modern Times: From World War I to Present*. Nova Jersey, Prentice Hall, 1993.

REICH, S. "La Musique comme Processus Graduel" (1968), In: REICH, S. (ed.), *Écrits et entretiens sur la musique*. Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1974, pp. 48-51.

RIHM, W. (1984). "Trois essais sur le thème de... (une conférence)", In: *Contrechamps*. Septembre, n. 3, 1984, pp. 69-82.

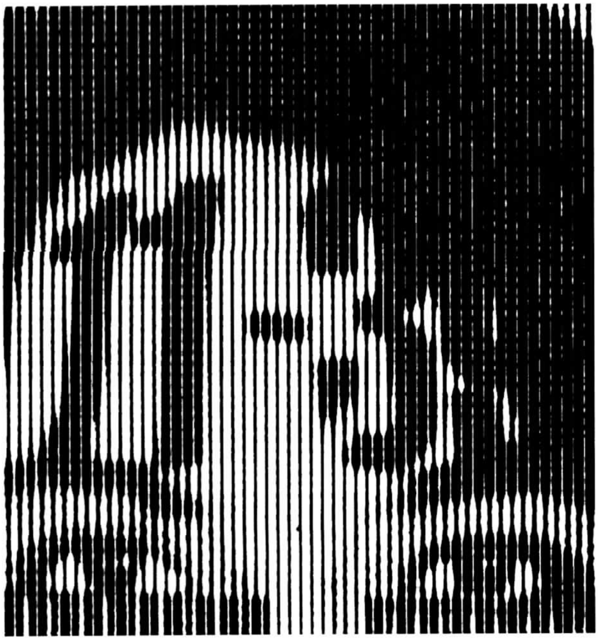
SCHAFER, M. "As Barreiras do Som", In: *O Correio da Unesco*. Vol. 21, n. 9/10, 1993, pp. 35-39.

SCHULLER, G. "Third Stream", In: SCHWARTZ, E. & CHILDS, B. (eds.). *Contemporary Composers on Contemporary Music*. Nova Iorque, Da Capo, 1998, pp. 409-414.

SCHWARTZ, E. & GODFREY, D. *Music since 1945: Issues, Materials and Literature*. Nova Iorque, Schrimer Books, 1993.

12. OS ESTUDOS CULTURAIS E A POLÍTICA DOS SABERES

Beatriz Resende



Quem possui autoridade para separar ciência de arte? Realismo de fantasia? Conhecimento de ideologia? Certamente, tais separações continuarão a ser mantidas e redesenhadas; mas seus cambiantes fundamentos poéticos e políticos não serão facilmente ignorados. Nos estudos culturais, ao menos, não é mais possível saber toda a verdade, ou sequer afirmar que dela nos aproximamos.

JAMES CLIFFORD[1]

Qualquer reflexão sobre o tema dos Estudos Culturais e a relação que guardam com as diversas disciplinas que neles se encontram, entrecruzam-se ou mesmo hibridam – para usar o termo tão caro a este campo –,

1. "Who has the authority to separate science from art? Realism from fantasy? Knowledge from ideology? Of course such separations will continue to be maintained, and redrawn; but their changing poetic and political grounds will be less easily ignored, em cultural studies at least, we can no longer know the whole truth, or even claim to approach it". J. Clifford & G. Marcus (ed.), *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, California, University of California Press, 1986, p. 25.

provoca, de saída, a necessidade do reconhecimento do tempo e do espaço de que falamos. No nosso caso, a consciência de estarmos na periferia do universo das economias e informações globalizadas e no tempo – para usar a feliz expressão de Nicolau Sevcenko em seu livro recente –, do *loop da montanha-russa*, das inovações tecnológicas em escala multiplicativa, momento este, segundo o autor, do "clímax da aceleração precipitada, sob cuja intensidade extrema relaxamos nosso impulso de reagir, entregando os pontos entorpecidos, aceitando resignadamente ser conduzidos até o fim pelo maquinismo titânico"[2]. Ou seja, implica buscarmos, na era das mudanças globais e estando do lado daqueles que, fundamentalmente, pagam os custos, manter a capacidade crítica, função que resta, hoje, ao intelectual. Em seguida, a tarefa é nos dispormos a enfrentar a polêmica dentro da chamada *academia*, nos espaços consagrados de produção do saber, de elaboração dos cânones e definição de disciplinas.

A primeira coisa que nos agrada nos Estudos Culturais é apresentarem-se como *estudos*. Instala-se, imediatamente, uma provisoriedade, uma abertura que me parece indispensável no momento de questionamentos, de necessariamente assumirmos as dúvidas em que vivemos diante do século que se inicia. Lembramo-nos de Montaigne e pensamos no que teria significado ao filósofo apresentar sua obra em 1580, no momento de crise do Renascimento, como *Ensaios*. Em muito aqueles tempos de abalo de certezas e negação de dogmas parecem-se com a nossa atualidade. Chamar aos seus próprios escritos de *Ensaios*, na era das "Sumas" e "Tratados", é atribuir ao pensamento uma intenção não dogmática, uma despreocupação em delimitar campos que surgem nas formulações filosóficas propostas como a possibilidade de refletir, lado a lado, sobre "A bebice", "A solidão" e "Os canibais", em que afirma que "cada um chama *barbárie* ao que não é de seu próprio uso"[3].

2. N. Sevcenko, *A Corrida para o Século XXI. No* loop *da Montanha-Russa*, São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

3. J. M. de Toledo Malta (org. e trad.), *Seletas dos Ensaios de Montaigne*, Tomo 1, Rio de Janeiro, José Olympio, 1961, p. 148.

Interessa-me uma ruptura inicial com a burocrática investigação universitária organizada em disciplinas, caudatária do modelo de vida de conventos, fechados ao mundo e divididos em celas. Mesmo a pesquisa que se pretende interdisciplinar, ou transdisciplinar, permanece tributária das disciplinas, divisões do saber sacralizado de que o professor se faz zelador. São essas fronteiras, guardadas no esforço de preservar um separatismo que nem mesmo as nações estão interessadas em garantir, num momento de grupamentos transnacionais, que se mostram cada vez mais insuficientes para a compreensão das manifestações culturais.

Em seguida, interessam-nos a problematização e a politização do termo *cultura*, quando trazida para o espaço universitário sem um qualificativo ao lado, como é habitual, seja pela nacionalidade atribuída, seja pela condição de produção e/ou recepção.

Falar de Estudos Culturais pertencendo ao grupo de especialistas que investigam teoria e crítica literária traz o consolo de mexermos num ambiente em que a existência do debate já está reconhecida, o que não quer dizer, absolutamente, harmoniosa. Os encontros bienais da mais importante associação de pesquisadores em Letras – a Associação Brasileira de Literatura Comparada (Abralic) –, vêm comprovando isso desde o congresso de 1996, no Rio de Janeiro, no qual o crítico indo-britânico Homi K. Bhabha, foi responsável pela conferência de abertura. A reunião seguinte, ocorrida em Florianópolis, em 1998, teve como tema "Literatura Comparada/ Estudos Culturais", chamada que propunha, aos dois campos, ou combate ou caminho partilhado. Talvez tenha vencido o combate, o que, de um ponto de vista otimista, trazia a vantagem de se reconhecer que não houve vencedores, no caso, sempre a melhor solução quando se aspira ao debate democrático. O encontro posterior, acontecido na Bahia, em 2000, consagrou o espaço acadêmico da Literatura Comparada como espaço plural, aberto a todas as discussões possíveis em torno da Literatura, garantindo aos pesquisadores de Estudos Culturais espaço de especial destaque.

Falando-se ainda da área maior de Letras, é curioso observar, porém, que estudos mais especificamente dedicados à cultura, em disciplinas como Cultura Brasileira, não encontraram o respaldo que mereciam na área de pesquisa, ligada aos programas de pós-graduação, limitando-se sua existência, do ponto de vista formal e curricular, aos cursos de graduação.

A possibilidade de abertura teórica da Literatura Comparada talvez se dê por ser a mais nova das disciplinas da área de Letras. Se não recebeu, ao surgir, a mesma legitimidade *científica* que consagrou a Lingüística, teve a imensa vantagem de chegar ao Brasil como o espaço acadêmico capaz de romper com os limites impostos pela filiação aos Estados-Nações, que determinavam a tradicional divisão dos estudos literários por departamentos, ou divisões pelas línguas em que se expressam, substituindo as fronteiras nacionais – raciocínio que os contemporâneos estudos pós-coloniais têm-se empenhado em pôr em xeque ao propor novas abordagens.

Quem milita no mundo acadêmico sabe bem das batalhas campais que precisaram ser travadas para a legitimação de estudos, como por exemplo, o de literaturas africanas de língua portuguesa, fora de departamentos dedicados à cultura que foi, antes, colonizadora. Assim acontece mesmo diante da especificidade dos estudos literários latino-americanos. Estudos "hispano-americanos" podem ser quase rivais dos estudos "latino-americanos". E os estudos da cultura latino-americana pouco tinham a ver com o Brasil, pelo menos até o recente movimento em defesa da teorização e questionamento do latino-americanismo como campo de investigação cultural, proposta que precisou ser formulada fora da América Latina para merecer a nossa atenção[4].

De toda essa polêmica inicial, ficam alguns pontos: a inegável persistência de marcas culturais na produção da literatura, seja pela língua utilizada, seja pelo espaço ou tempo de sua produção, seja – num dos termos mais felizes que ficou da crítica marxista – pela "visão de mundo" do autor.

Por isso mesmo, ao falar a partir de tal *locus* acadêmico, ao mesmo tempo em que sabemos poder encontrar uma trajetória já pavimentada, estamos certos de nos defrontarmos, a cada vez, com os mais acirrados combatentes.

Não era diferente quando se falava em feminismo há alguns anos, ou de pós-modernismo. Uma coisa é inevitável: debater o tema dos Estudos Culturais é colocar na mesa a própria organização institucional de nossas universidades, nas múltiplas áreas das Ciências Humanas, e as diversas disciplinas em que o saber acadêmico, nessas áreas, organiza-se.

Talvez essa seja uma das razões pelas quais os Estudos Culturais, no Brasil, têm-se desenvolvido em centros de pesquisas de relativa independência dentro da estrutura curricular, com ênfase especial naqueles que se dedicam à questão da Educação, como os de Porto Alegre, reunindo diversos pesquisadores ligados ao tema. O fato de os Estudos Culturais encontrarem também espaço e interesse nas escolas de Comunicação é mais facilmente explicável pela juventude desses estudos, que ainda não tiveram tempo de construir os seus próprios castelos, e pela fertilidade de estudos sobre mídia e comunicação produzidos por autores e centros dedicados aos Estudos Culturais.

No Rio de Janeiro, o Programa Avançado de Cultura Contemporânea – PACC/UFRJ – trazia acumuladas, de suas experiências anteriores no Centro Interdisciplinar de Cultura Contemporânea – CIEC –, pesquisas ligadas ao trabalho com o feminismo e as etnias, dentro de uma unidade da universidade que recebia alunos preocupados com diferentes formas de comunicação midiática. A reunião no PACC, atualmente, de pesquisadores de outras áreas, com ênfase na de Letras, reitera a vocação de trocas interinstitucionais num centro como esse.

Na nossa vivência acadêmica, temos observado que é, provavelmente, nas áreas de Letras e Antropologia

4. Veja-se, a respeito, os estudos de Alberto Moreiras, atualmente na Duke University, EUA.

que o debate se torna mais ferrenho e mais provocativo. A Antropologia, no Brasil, é uma disciplina fortemente organizada no espaço acadêmico e altamente produtiva. Vizinha de pesquisas científicas, encontrou sempre, justamente nesse respaldo *científico*, a segurança diante de seus próprios questionamentos. Só que respaldo científico significa utilização do critério de verdade, ambição de *neutralidade* e legitimação dos discursos emitidos, como nos apontou, abundantemente, Foucault, em textos como "O que é um Autor?", no qual mostra que o simples pertencimento a um conjunto sistemático reconhecido como discurso científico garante confiabilidade quanto a técnicas e objetos de experimentação, independentemente da autoria declarada[5]. Para além do campo puramente acadêmico, hoje, ao antropólogo são atribuídos poder e responsabilidade como árbitro de questões socioeconômicas, tais como a delimitação das terras indígenas, e também como mediador em debates e ações envolvendo diferentes religiões. A Antropologia é, pois, uma área academicamente forte na qual a defesa da especificidade disciplinar é conveniente. Se o campo das Letras, dos Estudos Literários mais especificamente, não tem a mesma legitimidade atribuída pela ciência, por exemplo, à Lingüística ou à Semiótica, ela tem, desde sempre, a nobreza atribuída, especialmente entre povos de passado escravista, ao diletantismo. Literatura é coisa de diletante, os beletristas. Se diletante, nobre. Se nobre, em geral conservador. A força da defesa do cânone só poderia, portanto, vir exatamente dessa área, celebrada pelo conservador Harold Bloom. É curioso observar, igualmente, que o critério da "permanência" – a *boa* literatura é a que fica, aquela que transcende os apelos de mercado do seu tempo – continua sendo afirmado num momento em que as artes plásticas, há tempos, com o questionamento do suporte, já praticam as *instalações*, enquanto manifestação artística que tem por base a sua própria efemeridade.

Os Estudos Culturais tenderiam, pois, diante de disciplinas organizadas, reconhecidas, definidas ou de forte prestígio intelectual, mesmo quando tal prestígio não corresponde mais a um *valor* econômico – como é o caso dos conhecimentos disseminados pela área de Letras –, a aparecer como forma de diluição, de recusa do arcabouço teórico específico, pasteurização do saber, pela ligação excessiva ao empírico. Isso pode significar o quão pouco à vontade os acadêmicos se mexem nesses entre-lugares, onde a indefinição apareceria como que provocando desorganização, falta de hierarquia e pouca nitidez na escolha dos objetos a serem investigados, tudo aquilo que pode haver de mais ameaçador aos estudos acadêmicos.

Os intelectuais – polêmicos personagens – têm, no entanto, desde sempre e mais fortemente naquele que já foi chamado "O século dos intelectuais", tentado de uma forma ou de outra propor o encontro dos saberes. Ficou célebre a defesa que Sartre faz dos intelectuais em *Plaidoyer pour les intellectueles*, quando afirma que "o intelectual é alguém que se mete no que não é de sua conta e que pretende contestar o conjunto das verdades recebidas e das condutas que nelas se inspiram, em nome de uma concepção global do homem e da sociedade"[6]. Se hoje o intelectual não tem mais a função de porta-voz daqueles que não têm voz – que preferem falar por si mesmos –, tarefa de mediador entre poderosos e oprimidos, como acontecia com o intelectual *moderno*, resta-lhe ainda a função crítica que o distingue dos "especialistas".

É com a crença na possibilidade de reflexão a partir de espaços de livre circulação de idéias, e na convicção da necessidade de se ocupar um lugar crítico, que apostamos quando trazemos ao debate o tema dos Estudos Culturais.

Ainda falando de literatura, sabemos que a sua finalidade precípua não é ser estudada, mas despertar o gozo. Ela traz, portanto, de saída, aos Estudos Literários uma contradição prévia, sobretudo num país onde o gozo intelectual não é dos mais valorizados. Aqui, lembro no-

5. M. Foucault, "What is an Author?", em P. Rabinow (ed.), *The Foucault Reader*, Nova Iorque, Pantheon Books, 1984.

6. J.-P. Sartre, *Em Defesa dos Intelectuais*, São Paulo, Ática, 1994, p. 14.

vamente o jovem Lukács, o de *A Alma e as Formas*, e sua preferência pelo conceito "critério de gosto" em vez de critério de valor. É aí que os papéis de intelectual, enquanto crítico, de questionador, quando aliado ao papel de fruidor, e de analista da textualidade podem despertar no teórico de literatura uma atração pelo campo mais do que interdisciplinar dos Estudos Culturais.

Quando, além disso, o que se propõe é o natural e inevitável cruzamento do comparativismo, como quer que seja entendido, o terreno torna-se inevitavelmete fértil para os Estudos Culturais, ou Estudos de Cultura, como foi o termo timidamente traduzido quando, pela primeira vez, apareceu no espaço acadêmico, por meio de uma resenha de Fredric Jameson publicada nos *Cadernos Cebrap*.

Esse ensaio é uma longa resenha crítica do volume *Cultural Studies*, publicado por L.Grossberg, C. Nelson e P. Treichler, coletânea que apresenta, em 1992, uma série de estudos fortemente teóricos, apresentados na perspectiva de *não* construir uma grande teoria, que "imagina poder definir a política e a semiótica da representação, do gênero, da raça, ou da textualidade para todas as épocas e todos os lugares"[7], como dizem os organizadores. Fredric Jameson, apresentando o livro, fala em um "*desejo* chamado Estudos de Cultura (*Cultural Studies*)", que deve ser abordado "política e socialmente como projeto para construir um 'bloco histórico', e não teoricamente, como planta arquitetônica para uma nova disciplina"[8].

A verdade é que a expressão Estudos de Cultura inseria uma proposta dentro de uma tradição de estudos mais familiar à nossa academia, mas não reconhecia um novo campo de entrecruzamento de saberes. Por outro lado, revelava também certa resistência – saudável – à importação direta de teorias, especialmente se percorrendo, no seu caminho de chegada, os EUA. Cabe, nesse caso, lembrar algumas ressalvas levantadas por Heloísa Buarque de Hollanda, num momento do seu já longo percurso no desenvolvimento de pesquisas que cruzem estudos de gênero e etnias, na compreensão dos Estudos Culturais como estudo de relações entre produção cultural e processos sociais e políticos. A pesquisadora afirma que, esta última proposição de trabalho, não é exatamente nova entre os intelectuais da América Latina e chama ainda atenção para o fato de que "questões centrais do combate pela boa causa, na academia americana, como o conceito anglo-saxão de cânone, o discurso do politicamente correto e mesmo certas políticas públicas como a 'ação afirmativa', simplesmente não funcionam no Brasil"[9].

Falar em Estudos Culturais é, igualmente, propor um debate que passa por temas contemporâneos como o feminismo, o pós-modernismo, o pós-colonialismo e o latino-americanismo. Fazer com que os Estudos Literários passassem pelas questões de classe, entre nós da América Latina, já foi até perigoso, mas não foi impossível. Bem ao contrário, chegou a ser uma perspectiva legitimadora, identificada a potencialidades combatentes e inovadoras. Quando não deu cadeia, terminou dando prestígio. No entanto, cruzar os Estudos Literários com questões de gênero e de etnias, reconhecer o rompimento das fronteiras entre alta cultura e cultura de massas, encontrou oposição bem mais forte. A apregoada necessidade de pluralismo, de abertura democrática, parece cair imediatamente por terra. O cânone é invocado, o critério de valor é ressuscitado. A multiplicidade transforma-se em dissolução de critérios; a pluralidade, em ausência de bases teóricas; a democracia, em submissão; a defesa da troca, em fascínio pela globalização; a politização, em populismo. Curiosamente, no mesmo movimento, os rebeldes modernistas foram transformados em autores do cânone, a serem respeitados. Depois

7. L. Grossberg; C. Nelson & P. Treichler, *Cultural Studies*, Nova Iorque, Routledge, 1992.

8. F. Jameson, "Sobre os Estudos de Cultura", em *Novos Estudos – Cebrap*, n. 39, São Paulo, Cebrap, jul. 1994.

9. "The Politics of Cultural Studies". Conferência apresentada na Universidade de Nova Iorque, em 1998. Divulgada no suporte eletrônico www.ufrj.br/pacc/studies1.html (tradução minha).

de acusados pejorativamente de futuristas, acabaram como ícones do critério de valor; quanto mais "biscoito fino", como dizia Oswald de Andrade, quanto mais herméticos, mais preciosos. E lembremos que foram eles que inventaram o poema-piada!

Ao se falar de Estudos Culturais fica, portanto, claro que é preciso mapear não apenas o espaço, mas as minas em que podemos pisar.

A juventude dos Estudos Culturais e a importância do primeiro centro a abrigar pesquisadores vindos de áreas diversas, o Center for Contemporary Cultural Studies (CCCS), na Universidade de Birmingham, na Inglaterra, tornam importante falarmos dessa experiência, lembrando a trajetória cumprida pelos Estudos Culturais no momento em que surgiram e se legitimaram.

Os trabalhos fundacionais em Estudos Culturais foram os de Raymond Williams (*Culture and Society*) e de Richard Hoggart (*The Uses of Literacy*), de 1958. Os dois intelectuais marxistas, originários da classe operária inglesa, fundaram o decisivo Center for Contemporary Cultural Studies.

Aos dois logo se junta o sociólogo jamaicano Stuart Hall, trazendo consigo a questão da diáspora, a discussão dos conceitos de raça, etnia e os efeitos do colonialismo sobre as sociedades no Novo Mundo. E, em seguida, Charles Taylor, que vai à França estudar com Merleau-Ponty e se torna decisivo na elaboração do conceito de multiculturalismo. A apropriação do termo multiculturalismo pelos movimentos sociais americanos e pela vida política nos EUA, de certa forma, esvaziou o debate ao transformá-lo no "politicamente correto". Stuart Hall continua, a meu ver, sendo o mais provocador pensador do tema. É também o mais polêmico, especialmente quando aponta para a morte do sujeito *moderno*, afirmando que a identidade é uma *celebração móvel*. O sujeito, que anteriormente tinha experiência de uma identidade unificada e estável, assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. Constatando que as identidades nacionais estão em declínio, mas que novas identidades, híbridas, estão surgindo em seu lugar, afirma que: "As culturas híbridas constituem um dos diversos tipos de identidade distintivamente novos produzidos na era da modernidade tardia"[10].

Raymond Williams buscou, por toda a sua vida intelectual, definir o termo cultura. Em *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*, afirma que *cultura* é uma das duas ou três palavras mais complicadas da língua inglesa. E isso se dá, sobretudo, porque passou a ser usada como conceito importante em muitas diferentes disciplinas intelectuais e em diversos sistemas de pensamento, distintos e incompatíveis. Williams continua a reflexão sobre o termo de forma altamente elucidativa mostrando que, desde o início, *cultura* foi usada como nome de um processo. No século XVIII, começa-se a falar em culturas, no plural (não, não é uma novidade multicultural, começou com Herder): as específicas e diferentes culturas de diferentes nações e períodos, mas também específicas e variáveis culturas dentro da nação.

É o uso moderno da palavra que a torna mais complexa até chegar a três significados principais, ainda segundo Williams: 1) O substantivo que descreve um processo geral de desenvolvimento intelectual, espiritual e estético, a partir do século XVIII; 2) O substantivo usado de forma geral ou específica, que indica uma forma de vida, de um povo ou período, ou da humanidade em geral; e 3) O substantivo que designa trabalhos e práticas de atividades intelectuais ou artísticas. Este tornou-se o significado mais popular: cultura é música, literatura, pintura e escultura, teatro e cinema. Para tratar desses temas, tem-se um Ministro da Cultura. Raymond Williams é ainda feliz quando chama a atenção para o fato de que, em Arqueologia e em Antropologia Cultural, a referência à cultura ou a uma cultura é, em primeiro lugar, a referência à produção material, enquanto que, na história e nos Estudos Culturais, refere-se a sistemas simbólicos e de significação, o que termina confundindo ainda mais as

10. S. Hall, *Identidade Cultural*, São Paulo, Memorial da América Latina, 1997, pp. 13 e 89.

relações entre produção material e simbólica. Fica evidente que a complexidade, portanto, não está na palavra, mas nos vários problemas que o uso da palavra implica, nos quais a complexa distinção entre alta cultura, arte popular, arte primitiva, cultura de massas e entretenimento é apenas a ponta de um *iceberg*.

Williams termina o estudo do termo apresentando outro termo ainda mais polêmico: subcultura, quando afirma:

> É interessante que a crescente ampliação do uso antropológico ou social de cultura, ou culturas, e formações como subculturas (a cultura de um pequeno grupo diferenciado) tem, exceto em certas áreas (principalmente a do entretenimento popular), ou ultrapassado ou efetivamente diminuído a hostilidade e o embaraço e desconforto que lhe é associado[11].

Não creio que essa afirmativa se cumpra entre nós, no Brasil, onde talvez pela herança colonial e escravista, o prefixo *sub* vem sempre ligado às noções de subalternidade e inferioridade e não à de um conjunto menor (e diferenciado) dentro de outro maior e mais generalizante.

Nós mesmos passamos por uma experiência que indicava a dificuldade de uso do termo. Conversando com aluna de nosso programa de pós-graduação que elaborava, naquele momento, a sua tese de doutorado em Semiologia, estudando a *tradução* de *Alice no País das Maravilhas* para a língua brasileira de sinais, a autora, também uma militante pelos direitos dos surdos no Brasil, explicava-nos que os jovens surdos resistem a políticas públicas de integração, nas escolas, com alunos ouvintes, preferindo estudar em escolas só para surdos, assim como preferem freqüentar e conversar entre eles[12]. Discutimos, então, se poderíamos designar o grupo como uma subcultura. Encontramos na bibliografia sobre subculturas preciosas indicações e a solução de alguns problemas. Juntas, porém, chegamos à conclusão de que seria impossível, no estágio atual, utilizar a palavra subcultura para designar as peculiaridades e especificidades – mesmo aquelas que representavam escolhas deles mesmos – de um grupo que ainda luta por direitos iguais, num país pouco generoso em relação a qualquer tipo de deficiência.

A discussão reapareceu na defesa da tese, provocada por outro pesquisador de Estudos Culturais, e a mesma ponderação (ou insegurança nossa) ressurgiu, mesmo estando todos nós convencidos da propriedade em se definir subcultura como grupo de pessoas que dividem um problema, um interesse, uma prática, que os distinguem de forma significativa de membros de outros grupos sociais – para simplificar as possibilidades de definição.

Esse exemplo não aparece aqui gratuitamente nem é apenas um detalhe vocabular, mas traz uma das grandes questões que o debate acadêmico enfrenta na América Latina: o fato de a reflexão sobre questões de diferença, de subalternidade, das novas subjetividades, do "Outro" ser travada, predominantemente, nas línguas dos centros de hegemonia econômica, com ampla predominância do inglês. Para serem ouvidos, para terem "voz", é preciso que os ensaístas latino-americanos se desloquem para essas línguas[13]. Talvez seja justamente em reação a essa necessidade imposta, que os Estudos Culturais venham se desenvolvendo com força e expressividade entre os teóricos que se utilizam do espanhol (latino-americanos ou não). Esperemos que o mesmo venha a acontecer com o português. Hoje, é impossível debater o tema e observar as práticas artísticas e teóricas contemporâneas, até mesmo no que diz respeito às críticas que recebem, sem evocar nomes como os de Néstor Garcia Canclini, Cornejo Polar, George Yúdice, Jésus Martin-Barbero, entre outros.

Dois trabalhos apresentam, de maneira extremamente proveitosa, por serem mais do que a história, a crítica e

11. R. Williams, *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*, Nova Iorque, Oxford University Press, 1983, p. 92.

12. Refiro-me a Clélia Regina Ramos e sua tese intitulada "Uma Leitura da Tradução de *Alice no País das Maravilhas* para a Língua Brasileira de Sinais", defendida na UFRJ.

13. Z. Palermo tratou dessa questão em "Los Estudios Culturales bajo la Lupa: La Producción Académica en America Latina", apresentado durante o colóquio *Cultura Nacional. Teoria Internacional*, em 1999, na Faculdade de Letras da UFRJ.

auto-crítica da formação e desenvolvimento do Centro de Birmingham. São eles o ensaio de Norma Schulman, "Center for the Contemporary Cultural Studies da Universidade de Birmingham: Uma História Intelectual", traduzido e publicado por Tomaz Tadeu da Silva, um dos pioneiros dos Estudos Culturais no Brasil, e a longa análise realizada pelo próprio Stuart Hall, como parte da publicação dos *working papers* produzidos no Centro entre 1972 e 1979: "Cultural Studies and the Center: Some Problematics and Problems"[14].

As propostas de trabalho que se unem em torno do nome Estudos Culturais confundem-se com os objetivos, assim como com os percalços, pelos quais passou o grupo sediado na Inglaterra.

O ensaio de Norma Schulman não é o único traduzido, mas nos interessa por ter um olho especialmente atento às questões ligadas aos Estudos Literários. Já o de Stuart Hall é precioso pelo que contém de crítico e autocrítico, como também por terminar sendo uma avaliação aguda dos caminhos do pensamento em Ciências Humanas na segunda metade do século XX.

Richard Hoggart, primeiro diretor do Centro, assim como Raymond Williams, foi professor e crítico literário – ainda que nunca alcançasse a importância de Williams, que deixou obras decisivas como *Cultura e Sociedade*, o clássico *O Campo e a Cidade na História e na Literatura*, e o decisivo livro póstumo: *The Politics of Modernism. Against the New Conformists* – e é quem propõe uma abordagem interdisciplinar da literatura no trabalho de 1970: "Literatura e Estudos Culturais", no qual afirma o desejo de que os estudos de Língua e Literatura Inglesas entrassem numa relação ativa com o seu tempo.

Norma Schulman, como outros, destaca a importância de Gramsci para os estudos do Centro, mostrando que a releitura de Gramsci, no final dos anos de 1970, à luz dos estudos de gênero e de raça, foi extremamente importante para colocar em movimento a reavaliação que o Centro fez da cultura popular[15].

Ainda tratando de questões do texto e da narrativa, caberia destacar o mais discutível, porém também importante estudo de Richard Johnson que dá nome ao livro: *O que é, afinal, Estudos Culturais?*[16]. Nesse trabalho, merece destaque o enfoque que dá à questão da narrativa, vista como forma básica da organização da subjetividade. Johnson não teme colocar a sua própria (e polêmica) posição ao afirmar que:

> O objeto último dos Estudos Culturais não é, na minha opinião, o texto, mas a *vida subjetiva das formas sociais* em cada momento de sua circulação, incluindo as suas corporificações textuais. Isso está muito distante da valoração literária dos textos em si mesmos, embora, naturalmente, os modos pelos quais algumas corporificações textuais de formas subjetivas são valoradas relativamente a outras, especialmente por críticos e educadores (o problema, especialmente, do "baixo" e do "alto" da cultura), sejam uma questão central, especialmente em teorias de cultura e classe[17].

A narrativa histórica que Stuart Hall faz da experiência do CCCS é uma oportunidade de se avaliar a importância que o feminismo e o pós-modernismo tiveram como contribuições decisivas ao intervirem (o primeiro) e ao se articularem (o segundo) numa relação com os Estudos Culturais.

A primeira identificação que sentimos diante do relato de Hall é a dificuldade que experimenta ao lidar com aquilo que é realmente contemporâneo, considerado *hot to handle*. No que diz respeito à literatura, hoje, falando-se do Brasil, vemos o quanto essa dificuldade pode ser comprovada quando os críticos literários preferem, quase sempre, deixar a crítica daquilo que lhes é absolutamente contemporâneo a cargo de jornalistas que, sem maiores dificuldades, são queimados por esses mesmos *scholars* nas fogueiras das vaidades.

14. Em S. Halls, D. Hobson, A. Lowe & A. Willis, *Culture, Media, Language*, Nova Iorque/Londres, Centre for Contemporary Studies/Routledge, 1980.

15. Em T. T. Silva (org.), *O que é, afinal, Estudos Culturais?*, Belo Horizonte, Autêntica, 1999, pp. 169-219.

16. *Idem*, pp. 9-131.

17. *Idem*, p. 75.

A primeira e mais decisiva influência apontada por Stuart Hall sobre as pesquisas desenvolvidas no Centro é a das idéias de Gramsci, a noção de bloco histórico e a de hegemonia, que vai desempenhar um papel seminal nos Estudos Culturais. Stuart Hall afirma mesmo que as idéias de Gramsci corrigem, nessa retomada feita pelo Centro, que vê o pensamento do cientista político italiano como "sempre historicamente específico e *conjuntural*", os aspectos anistóricos, altamente abstratos e formais em que as teorias estruturalistas tendiam a operar. Destaca ainda o interesse pela maneira como é formulado o conceito de hegemonia: "Para Gramsci, 'hegemonia' nunca é um estado permanente dos acontecimentos e nunca indiscutível"[18].

A igualmente importante contribuição de Foucault poderia ser, em rápido *flash*, resumida pela tendência radical de seus trabalhos em romper com qualquer modelo da hierarquia de determinados fatores por meio do conceito de "práticas discursivas", eliminando as oposições expressas pela dicotomia entre o significante – o discursivo – e o "extra-discursivo" aspecto de qualquer prática.

Mas é o impacto do feminismo sobre os Estudos Culturais que se torna a parte mais rica e complexa do relato de Hall, ao reconhecer que o movimento forçou um repensar mais substantivo em todas as áreas de trabalho, provocando alterações fundamentais, tanto teóricas como organizacionais, sobre aquilo que era estudado pelo Centro e como era estudado, redesenhando o mapa dos Estudos Culturais, assim como redesenhou todas as áreas da vida intelectual. Daí em diante, a articulação entre gênero e classe tornou-se tema consistente do trabalho do Centro. Esse foi o momento em que mais fortemente foi posta à prova a intenção do Centro, considerada tanto pelos participantes como por seus críticos como "quase impossível", de ser ao mesmo tempo rigoroso e aberto, teórico e concreto.

As raízes marxistas do Centro e de seus intelectuais fundadores, e o debate original em torno das questões envolvendo as classes trabalhadores que ocupou os Estudos Culturais, nos primeiros momentos, em sua versão britânica, causaram um certo desconforto inicial diante da evidência dos tempos pós-modernos. Quase tanto desconforto quanto aquele que envolveu o mais importante marxista americano da contemporaneidade, Fredric Jameson. O interesse – mais do que isso, a impossibilidade de ignorar esses temas – pela importância que a mídia passou a ter, pela força da cultura de massas, pelos efeitos de uma cultura organizada em torno do consumo sobre a sociedade fez com que, tanto Jameson como os intelectuais radicados na Grã-Bretanha, diaspóricos ou não, se defrontassem com a reflexão sobre o pós-modernismo num esforço pela compreensão da cultura posterior aos anos de 1960. Ainda uma vez, o pensamento de Gramsci, principalmente os conceitos de hegemonia, articulação (sobretudo em Jameson) e uma revisão da teoria do bloco histórico, foi fundamental para buscar entender esse entrelaçamento das questões culturais com as econômicas, as relações que se estabeleciam entre local e global na era do capital transnacional e a nova organização geopolítica do mundo.

Jameson insiste em definir o pós-modernismo como um período entre dois estágios do capitalismo, em que as antigas formas da economia estão em processo de reestruturação, em escala global, incluindo as antigas formas de trabalho e suas tradicionais organizações e conceitos. Reconhecendo que volta e meia se cansa do *slogan* "pós-modernismo", como qualquer outro, lastimando a sua própria cumplicidade com o termo, deplorando o uso equivocado que recebe, para concluir, ainda que a contragosto, que o termo causa mais problemas do que resolve, ele se descobre, porém, perguntando se algum outro conceito pode, para usar suas próprias palavras: "Dramatize the issue is quite so effective and economical as fashion. 'We have to name the system': this point of the sixties finds an unexpected revival in the postmodernism debate"[19].

18. S. Hall, D. Hobson, A. Lowe & A. Willis, *op. cit.*, p. 36.

19. Dramatizar a questão é, por isso, absolutamente útil, efetivo e sabiamente modelar. "Nós nomeamos o sistema": neste momento os anos de 1960 descobrem uma inesperada renovação no debate pós-moderno.

Se nos Estados Unidos os Estudos Culturais caminham freqüentemente lado a lado com a reflexão desenvolvida a partir de uma convicção da hegemonia do pós-modernismo e do desenvolvimento de estudos que têm como foco de interesse comum questões de gênero e sexualidade, identidades nacionais, colonialismo e pós-colonialismo, *raça* e etnicidade, além da análise de objetos de estudo de campo, como as manifestações artísticas e culturais das subculturas urbanas, dentre os britânicos que encontram em Stuart Hall seu principal porta-voz, os objetos de estudo em comum, em especial os *midia studies*, nem sempre resolvem todas os acidentes teóricos de percurso.

Cabe aqui citar a contribuição que Andreas Huyssen vem trazendo ao debate, e a distinção por ele feita, no ensaio "Literatura e Cultura no Contexto Global", entre o ponto de vista dos Estudos Culturais desenvolvidos nos EUA e os realizados na América Latina, em torno do debate erudito-popular, quando afirma:

> O ponto mais importante que quero levantar nisso tudo, entretanto, é que reconsiderar erudito-popular tem a vantagem de trazer de volta, inevitavelmente, o tópico da estética e forma que os estudos culturais nos EUA (em oposição aos estudos culturais no Brasil e na Argentina) abandonaram quase totalmente em seu movimento contra o suposto elitismo da estética[20].

Stuart Hall, em entrevista dada em 1986, reconhecia-se como pós-marxista, mas apenas no sentido em que reconhecia a necessidade de ir adiante do marxismo ortodoxo, da noção do marxismo garantido pelas leis da história, mas operando ainda, de algum modo, dentro daquilo que entendia serem os limites discursivos de uma posição marxista. Também diante de uma posição pós-estruturalista, reconhece a influência de Althusser sobre o seu pensamento, para entender o sentido de pós como o de seguir adiante sobre o terreno de problemáticas anteriormente estabelecidas. Nesse sentido, poderia se reconhecer como um pós-marxista e um pós-estruturalista. Diante do termo pós-modernismo, a sua posição não se afasta muito da de Jameson, ainda que permaneça bastante econômico no uso do termo. Assim, se pós-modernismo quer dizer que o processo de fragmentação e diversidade, que o modernismo tentou nomear, foi mais além, penetrando mais fortemente nas consciências, ele está de acordo, deixando claro que isso não quer dizer acreditar que não se tenha instrumentos para compreender o fenômeno, nem que podemos relaxar e gostar da situação[21].

Creio que é Lawrence Grossberg quem explica bem essas relações perigosas/interessadas entre pós-modernismo e Estudos Culturais, quando identifica a filiação de Stuart Hall a Walter Benjamin (teoria da história) e Antonio Gramsci (teoria da hegemonia), mostrando que há também no sociólogo jamaicano a constatação de que tais teorias não teriam sido completamente desenvolvidas, enfrentando dificuldades frente às tradicionais categorias marxistas de poder. E resume afirmando que os eventos pós-modernos aparecem como tendo um lugar crescentemente significante na nossa vida cotidiana, e os discursos que estão ancorados nesses eventos aparecem como tendo um lugar poderoso em nossas relações culturais. Tanto o pós-modernismo quanto os Estudos Culturais necessitam encontrar maneiras de descrever os complexos contextos – formações conjunturais –, no interior dos quais as possibilidades de luta se moldam, ordenam-se e são compreendidas.

A presença freqüente de Foucault, em seus últimos anos, nos Estados Unidos, assim como a participação ativa de Julia Kristeva, Jean-François Lyotard e Tzvetan Todorov, em universidades americanas nos anos 1980-1990, e, finalmente, a influência de Pierre Bourdieu fazem com que

F. Jameson, *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*, Londres/Nova Iorque, 1998. pp. 48-49.

20. A. Huyssen, "Literatura e Cultura no Contexto Global", em R. Marques & L. H. Vilela (orgs.), *Valores, Mercado e Política*, Belo Horizonte, Editora UFMG/Abralic, 2002, pp. 15-36.

21. L. Grossberg, "On Postmodernism and Articulation", em D. Morly & K. H. Chen (eds.), *Stuart Hall. Critical Dialogues in Cultural Studies*, Londres/Nova Iorque, Routledge, 1996, pp. 131-150.

o pensamento pós-estruturalista e a força dos crescentes movimentos sociais levem algumas universidades americanas a se constituírem em pólos de crescimento dos Estudos Culturais, com os departamentos de Estudos Americanos e os de Literatura Comparada passando a abrigar pesquisas identificadas como Estudos Culturais.

Cabe, portanto, ainda, a pergunta: Por que o "desejo", a reflexão em muito tributária a Gramsci (se tivéssemos discutido melhor as propostas pouco sectárias da "Terceira Via", talvez ela tivesse existido), assim como a recusa da disciplinaridade, incomodam tanto? Assim como incomodam ainda os estudos feministas e os étnicos, o termo pós-moderno e a virtualidade das (democráticas) infovias circulando pelo *cyberspace*. As reflexões propostas pelos Estudos Culturais relacionam-se fortemente à sociedade que os cerca. E também às críticas que recebem. Nesse vasto país abaixo do Equador, que nunca quis se reconhecer como colônia, a principal crítica que se faz aos Estudos Culturais é de serem dominados pelos escritos americanos, ignorando-se que a crítica produzida nos EUA ou na Grã-Bretanha é, antes, produto do pensamento pós-colonialista.

O pós-modernismo pretende revisitar criticamente o modernismo, diferindo de qualquer momento estético-teórico anterior por não exercer a recusa total daquilo que o antecedeu, mas nem por isso deixa de perturbar os defensores do modernismo apresentado como o culto do novo e desejo de autonomia da obra de arte, que teria sua elaboração formal apoiada em irretrucável rigor intelectual.

Finalmente, gostaríamos de terminar dizendo que, sobretudo o que nos interessa nos Estudos Culturais é a politização – no sentido grandioso que a palavra deve ter – da investigação intelectual que propõe. É na pluralidade cultural, no reconhecimento das diversas subjetividades, nas múltiplas identidades, na certeza de que, por exemplo, existem na literatura brasileira muitas literaturas brasileiras, é que reside a possibilidade de se reconhecer o complexo, o diferente, o outro.

Encontrando vantagens em sua condição de intelectual "desenraizado", Tzvetan Todorov, ao discutir, recentemente, as conseqüências perigosas do nacionalismo, chama a atenção para o fato de que "as identidades culturais não são apenas nacionais, existem outras, ligadas aos grupos pela idade, sexo, profissão, meio social; em nossos dias, então, todos já vivemos, ainda que em níveis diferentes, estes encontro de culturas no interior de nós mesmos: somos todos híbridos"[22].

Stuart Hall, em recente balanço sobre os Estudos Culturais e seu legado teórico, faz uma afirmação tão simples quanto necessária, um alerta, dizendo que, embora os Estudos Culturais se recusem a ser um discurso mestre ou um metadiscurso de qualquer tipo, precisam estar conectados a algum desejo, é preciso haver um interesse determinado na escolha que fazem.

> Sim, consistem [os estudos culturais] num projeto aberto ao desconhecido, ao que não se consegue nomear. Todavia, demonstram vontade em conectar-se; têm interesse em suas escolhas. É importante chegar-se a uma definição dos estudos culturais; não podem consistir apenas em qualquer reivindicação que marcha sob uma bandeira particular. É uma iniciativa ou projeto sério, o que se inscreve no aspecto "político" dos estudos culturais[23].

É sobre condições e problemas que nos encontramos, aqui e agora, para falar de cultura de uma forma dialógica, que buscamos refletir, procurando esse espaço peculiar que os Estudos Culturais[24]. talvez possam oferecer, partilhando, ainda, da conclusão de Stuart Hall quando diz estar seguro de que existe uma imensa e definitiva diferença entre compreender o sentido político do trabalho intelectual e substituir o trabalho intelectual por política.

22. T. Todorov, *O Homem Desenraizado*, Rio de Janeiro, Record, 1999, p. 26.

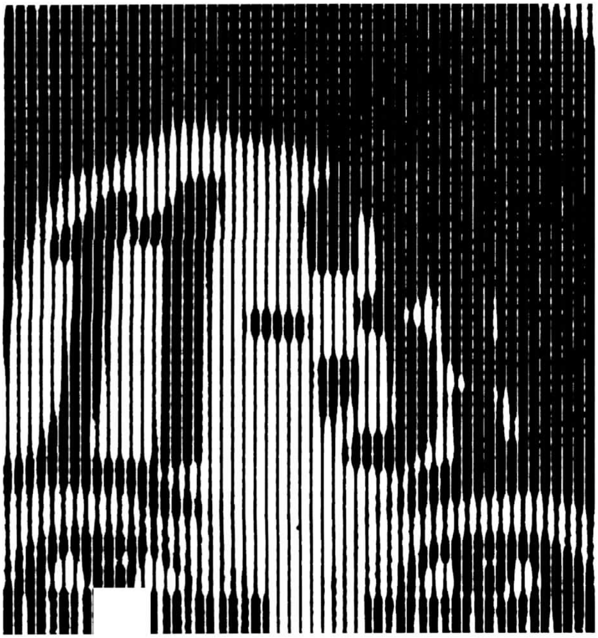
23. S. Hall, *Da Diáspora. Identidades e Mediações Culturais*, Liv Sovik (org.), Belo Horizonte, Editora UFMG, 2003, p. 201.

24. O original em inglês parece-me mais enfático, valendo citá-lo: "It is a project that is always open to that which it doesn't yet know, to that which it can't yet name. But it does have some will to connect; it does have some stake in the choices it make. It does matter whether cultural studies is this or that. It can't be just any old thing which chooses to march under a particular banner. It is a serious enterprise, or project, and that is inscribed in what is sometimes called the 'political' aspect of cultural studies". S. Hall. "Cultural Studies and its Theoretical Legacies", em D. Morly & K. H. Chen (eds.) *op. cit.*, p. 263.

A PRÁXIS

1. REFLEXÕES SOBRE A PRÁTICA ARTÍSTICA PÓS-MODERNA BRASILEIRA

Marco de Araújo



Pós-modernidade é um tema bastante amplo e controvertido. A seu respeito existem várias correntes de pensamento e inúmeras opiniões às vezes até mesmo contraditórias entre si. Dentro dessas correntes existem, inclusive, aqueles que negam sua existência, como os que se alinham ao pensamento do filósofo alemão Jürgen Habermas por acreditarem que o projeto da modernidade ainda não foi esgotado. Além disso, a cada momento surgem novos pontos de vista trazendo novas questões à discussão. Acreditando na existência da pós-modernidade, mas como algo que ainda está longe de ser definido, neste texto procuro oferecer ao debate um ponto de vista a respeito da arte pós-moderna brasileira com a ênfase voltada principalmente à prática artística. Para tanto, penso ser necessária uma análise da arte posterior à Segunda Guerra Mundial, primeiramente no âmbito internacional, para depois analisar as questões referentes à esfera brasileira, estabelecendo um paralelo entre as segundas vanguardas e as "tendências" artísticas pós-modernas. Desse modo, creio que será possível verificar o momento em

que as propostas artísticas, do meu ponto de vista, desvinculam-se das normas da modernidade, principalmente das vanguardas, assinalando alguns fatores determinantes ao surgimento da arte pós-moderna e aquilo que, a meu ver, são as suas principais características.

As Segundas Vanguardas Internacionais

"Segundas vanguardas" é uma denominação que a historiografia contemporânea está utilizando para determinar as tendências artísticas surgidas na Europa e nos Estados Unidos entre o fim da Segunda Guerra Mundial e aproximadamente a metade dos anos de 1970[1]. Os movimentos e correntes artísticas das segundas vanguardas são: o expressionismo abstrato nos Estados Unidos e o informalismo na Europa, surgidos no fim da Segunda Guerra Mundial – embora com denominações diferentes, ambos os movimentos têm basicamente as mesmas características estéticas e fazem parte da mesma tendência internacional; a *pop art*, que surgiu em Nova Iorque e Londres por volta da metade dos anos de 1950; o novo realismo francês, surgido no início da década de 1960; o novo abstracionismo, que é uma corrente norte-americana iniciada em meados dos anos de 1960; a *minimal art*, cujo conceito apareceu pela primeira vez num artigo do crítico Richard Wollhein publicado na revista *Art Magazine* em 1965; a arte cinética, cuja origem como movimento está no *Manifesto Amarelo*, publicado em 1955; os movimentos de desmaterialização do objeto artístico que abrangem a arte de ação, os *happenings* e a arte conceitual que, por sua vez, engloba a *body art*, as *performances* e a *land art* –, tais movimentos têm como marco, no Ocidente, o primeiro *happening* realizado por Allan Kaprow em 1959 com a incorporação de música, dança e projeção de imagens e se desenvolveram com maior intensidade, principalmente com a arte conceitual, nas décadas de 1960 e 1970. Também são movimentos das segundas vanguardas a arte povera, surgida na Itália em 1967 e o hiper-realismo, que abrange o fotorrealismo e tem a sua origem no fim dos anos de 1960 e se consolida, enquanto movimento, no início dos 1970.

Esses movimentos mantêm as mesmas características básicas e genéricas das primeiras vanguardas, ou vanguardas históricas. Estas, como sabemos, caracterizaram-se por serem movimentos com estéticas diferentes e excludentes entre si. Embora tivessem antecedentes e influências de movimentos anteriores, cada uma surgia com suas próprias pesquisas estéticas e seguia o seu caminho separado e paralelo em relação às demais. Na maioria das vezes, a pretensão era de que não houvesse ingerências importantes entre uma vanguarda e outra, e, em suas propostas, procuravam romper com os movimentos anteriores. A preocupação era de constantemente criar o novo. Por isso, de certa forma, desprezavam o passado e assumiam um forte compromisso com o futuro, levando às últimas conseqüências as idéias propugnadas no *Manifesto Futurista*, no qual está mais claramente expressa a ideologia de vanguarda em si.

Outra importante característica das vanguardas foi o seu forte compromisso com a idéia de progresso, também expressa no *Manifesto Futurista* por meio da exaltação da máquina, da velocidade e do dinamismo alcançados pelo progresso tecnológico já em crescimento na época. Isso as levou a um experimentalismo constante com novos materiais, novos procedimentos e novas formulações estéticas, buscando uma trajetória paralela à das inovações no campo científico e tecnológico.

As segundas vanguardas, como já foi dito, seguem mantendo essas mesmas características. Continuam o processo de incessante busca pelo novo em arte. Mantêm, portanto, a tradição da criação de novas estéticas, o que as caracteriza como movimentos artísticos situados

1. Essa denominação encontra-se no livro *Últimas Tendências*, de Lourdes Cirlot, e corresponde ao período que Suzi Gablik trata como "moderno tardio". Outros autores utilizam o termo "neovanguardas" para classificar as mesmas correntes e movimentos artísticos. Parece-me mais adequada a expressão "segundas vanguardas" porque o termo neo, na maioria das vezes, é utilizado para determinar *revivals* de movimentos anteriores, que não é o caso em questão.

ainda dentro da modernidade, sendo, por isso, as últimas tendências da arte moderna. Elas se diferenciam das vanguardas históricas apenas pelo fato de acentuarem estas características: a desconexão entre os diferentes movimentos é mais perceptível; as relações entre elas e os movimentos anteriores, quando existem, são mais complexos; e o processo de surgimento de novas tendências é mais acelerado, conforme observa Lourdes Cirlot:

> Durante esse período, chama sobretudo a atenção o fato de que existam tantas e diversas opções dentro do mundo artístico. A aceleração com que se geram novas tendências e movimentos artísticos aumenta à medida que transcorrem os anos. Se em outras épocas dava-se o fenômeno de ação e reação, que no mundo da arte significava que, depois de um período mais ou menos clássico, aparecia outro de características opostas; durante o século XX – e isso é algo que já começou nas primeiras vanguardas – não existem períodos de transição entre uma tendência e outra, nem se pode perceber uma distância entre soluções completamente contrárias. O fenômeno de aceleração e reação aumentou de tal maneira nos últimos tempos que, antes que uma determinada corrente artística tenha chegado a seu ponto culminante, já existe outra que começa a delinear-se e que, de maneira muito complexa, não só reúne em seu seio aspectos antagônicos à anterior, senão que, ao mesmo tempo, faz referência a certos aspectos daquela. Isso se deve, sem sombra de dúvidas, à grande quantidade de informação que se tem hoje em dia, obtida pelos meios de comunicação, em especial por meio da televisão. As imagens das obras de uma exposição viajam com tal rapidez pelos distintos continentes que os artistas vêem e assumem de um dia para outro atitudes que são realmente muito diferentes[2].

Entretanto, como existem controvérsias em relação às fronteiras entre a modernidade e o período pós-moderno, existem também divergências a respeito da situação histórica de alguns desses movimentos. Para alguns teóricos, a *pop art*, o minimalismo e os movimentos de desmaterialização do objeto artístico situam-se já dentro do pós-moderno. Com relação à *pop art*, os argumentos utilizados para classificá-la como pós-moderna baseiam-se em que, nas obras *pop*, são utilizadas citações, não existe coesão estilística no movimento e nelas está presente a despersonalização do artista na feitura da obra. A falta de coesão estilística e a despersonalização da obra servem também de argumentos para classificar o minimalismo e os movimentos de desmaterialização como pós-modernos.

A respeito da citação, esta realmente é uma característica pós-moderna. Entretanto, o processo da citação *pop* é bastante restrito. Apesar de utilizar-se de elementos da cultura de massas, sejam anúncios publicitários, personalidades famosas conhecidas através da mídia, sejam histórias em quadrinhos ou notícias de jornais etc., utiliza somente esses elementos o que lhe confere uma coesão enquanto movimento, formulando uma nova estética que é exatamente a utilização desses elementos populares próprios da cultura de massas em meios eruditos que são os das artes plásticas. Os elementos utilizados pela *pop*, portanto, serão sempre esses, enquanto que o horizonte de repertórios da arte pós-moderna é muito mais livre e amplo. O artista pós-moderno não tem limites em seu repertório, pode utilizar tanto os estilos ou elementos estilísticos eruditos do passado remoto ou recente, sem restrição nenhuma, como também elementos populares ou de culturas minoritárias ou regionais. Isso determina à arte pós-moderna, ao contrário da *pop art*, uma total falta de coesão estética, que é uma de suas características. A *pop*, se não tem coesão estilística, tem-na estética, como movimento por se utilizar do mesmo tipo de elementos, que são aqueles oriundos da cultura popular. Além disso, a arte pós-moderna não cria novas estéticas, utiliza todas as já existentes; a *pop art*, a meu ver, formula uma nova estética, ao levar a cultura popular, e estritamente a cultura popular, a um meio considerado erudito. A utilização da cultura de massas, e somente da cultura de massas, determina uma unidade estética ao grupo de artistas participantes ou que adotaram o movimento *pop*. A unidade estética dos movimentos artísticos, que lhes confere uma coesão, é uma característica da arte moderna e das vanguardas artísticas. Já a arte pós-moderna caracteriza-se pela individualidade da proposta artística. Não existem mais movimentos nem tendências definidas como os conhecidos nas vanguardas. Quando

2. L. Cirlot, *op.cit.*, p. 10

se fala em "tendências" pós-modernas, é mais um recurso didático para situá-las no tempo e no espaço do que para determinar um grupo de artistas com uma proposta estética unitária e definida. A chamada "tendência" pós-moderna da transvanguarda italiana, por exemplo, não tem uma proposta estética unitária e definida. A obra de Sandro Chia nada tem a ver, do ponto de vista estético e estilístico, com a obra de Mimmo Paladino, de Enzo Cucchi ou de Francesco Clemente, todos artistas da transvanguarda. Aliás, o conjunto da obra de Francesco Clemente está desprovido de qualquer unidade estética ou estilística. O artista utiliza uma gama infinita de elementos, a ponto de que um trabalho seu, comparado com outros também seus, não pareça feito pelo mesmo artista. O único fator comum que congrega esse grupo de artistas – e isso serve também para o neo-expressionismo alemão e outras "tendências" pós-modernas – é, exatamente, a total falta de unidade estética, essa liberdade para a utilização de qualquer elemento formal ou estilístico, o que não existe em relação à *pop*.

Sobre a despersonalização da obra de arte, em relação à *pop*, pode-se dizer que nas obras de Roy Lichtenstein e em algumas de Andy Warhol, devido às técnicas utilizadas, não aparece o gesto do artista. Entretanto, não se pode dizer o mesmo a respeito das obras de Robert Rauschenberg, nem sobre as de Jasper Johns. Inclusive na série das bandeiras dos Estados Unidos deste último, por exemplo, ficam muito claras as marcas de seu gesto. Mas a questão não termina por aqui. A despersonalização da obra de arte é, de fato, uma característica de algumas obras *pop*, das obras conceituais e de outras manifestações de desmaterialização do objeto artístico e, sem dúvida nenhuma, uma das características essenciais da *minimal art*, mas isso, do meu ponto vista, não é suficiente para situar essas tendências como pós-modernas na sua origem enquanto movimentos artísticos. Tal despersonalização já existiu em outros momentos históricos, como nos *ready-mades*, de Duchamp. Por causa disso, o dadaísmo não poderia mais ser considerado uma vanguarda histórica? Penso que ainda pode. Duchamp, ao expor o seu porta-garrafas tal como foi comprado, pretendeu levar o objeto artístico à condição de objeto comum e ordinário. O dadaísmo, com isso, pretendeu negar a arte como uma atividade superior ou diferente das atividades industriais ou das atividades de produção de quaisquer outros objetos manufaturados. Desse modo, criou uma nova estética, e criar uma nova estética é uma pretensão comum a todas as vanguardas. O dadaísmo, paradoxalmente, criou uma estética antiarte, se é possível falar assim, uma estética que nega a arte como objeto ou produto superior e diferenciado, rompendo, dessa forma, com a arte do passado. A arte pós-moderna, entretanto, não tem a preocupação de criar novas estéticas, muito menos essa preocupação de negação da arte; pelo contrário, ao reutilizar todos os elementos estilísticos existentes, tanto do passado remoto como recente, procura a revalorização da arte e sua história, assim como de todos os meios artísticos, inclusive os tradicionais. Além disso, apesar de não existir coesão estilística na arte pós-moderna – o que para mim não é o mesmo que despersonalização –, dependendo da proposta individual do artista, os seus gestos podem ficar bastante marcados na obra. E tampouco, do meu ponto de vista, a individualização da proposta artística é sinônimo de despersonalização do objeto de arte. A proposta artística, nesse caso, ao ser individualizada, e talvez até por isso mesmo, não deixa de ser marcada pela personalidade do artista. Nesse caso, o que não existe é a pretensão de uma estética universalista, o que é próprio das vanguardas.

Creio que os mesmos argumentos utilizados acima servem também para situar a *minimal art* como movimento de vanguarda. Porém, penso que é necessário acrescentar alguns pontos. O minimalismo propõe a redução do objeto artístico ao mínimo ou a quase nada. Este deve possuir a capacidade de não dizer nada, de ser insignificante; não se trata de uma representação e, sim, de uma simples apresentação. Deve ser "a presença insignificante, embora concreta, de um volume ocupando

o espaço", conforme Luc Lang[3]. Os objetos minimalistas eram, na maioria das vezes, formas geométricas simples como cubos, esferas, cilindros etc. Outras vezes, os artistas minimalistas utilizavam-se de objetos prontos como tijolos, lâmpadas fosforescentes etc., ou os mandavam construir por outros profissionais. Desse modo, é clara também a despersonalização do objeto minimalista e a falta de coesão estilística no movimento. Este, entretanto, ao despir o objeto de significado e de representatividade, inaugura uma nova estética: a estética reducionista que rompe com a representação e com a significação presentes na arte do passado. Portanto, embora não exista no movimento, assim como na *pop*, uma coesão estilística, existe a coesão dessa nova estética. Em conseqüência, o minimalismo se estabelece como uma nova vanguarda, situando-se, por isso, ainda dentro da modernidade.

Em relação aos movimentos de desmaterialização do objeto artístico, creio que, para considerá-los, como movimentos, sendo modernos e não pós-modernos, servem também os argumentos utilizados anteriormente. Entretanto, penso ser necessário, ainda, pontuar algumas questões particulares referentes a eles. Os movimentos de desmaterialização do objeto artístico, a despeito de suas subdivisões, caracterizam-se genericamente pela efemeridade de suas propostas. Apesar de a ênfase no conceito, na idéia, e não na matéria como arte, estar mais ligada à arte conceitual – que é a subdivisão que engloba a maioria desses *movimentos* –, essa característica, de certa maneira, encontra-se dentro de todos eles. Na arte de ação, que mais precisamente são os *happenings*, apesar de estes terem o seu caráter ritualístico e de interação social, que os diferenciam das *performances* e das demais tendências conceituais, não existe a matéria como objeto artístico: e o mais importante, portanto, consiste na idéia como arte. Pois bem, esses movimentos, ao tirarem a ênfase do objeto artístico acabado e pronto para a fruição, e ao enfatizarem somente a idéia como arte, rompem com o passado e, desse modo, criam uma nova estética. Com isso, à primeira vista se pode pensar que tal procedimento seria uma retomada de Duchamp e do dadaísmo. Entretanto, a pretensão dadaísta e duchampiana foi a negação total da arte, conforme já mencionado. A desmaterialização do objeto artístico, se por um lado nega a arte enquanto objeto acabado e pronto para o consumo, por outro, reafirma-a enquanto idéia, estabelecendo essa nova estética e posicionando-se, por isso, ainda dentro das vanguardas.

Pelas razões mencionadas, penso que todas essas correntes artísticas são movimentos de vanguarda e, por isso, na sua origem, encontram-se, ainda, inseridas na arte moderna. Contudo, no contexto atual da prática artística, as manifestações que se utilizam de elementos desses movimentos podem ser consideradas pós-modernas. Em primeiro lugar porque, na atualidade, não existe mais a formação de novos movimentos artísticos. O processo de surgimento de novas vanguardas deixou de existir, como será visto mais adiante. Portanto, no caso da prática artística vinculada a essas correntes nos dias atuais, mesmo de forma "pura" e fiel às suas origens, trata-se já de uma espécie de historicismo, pois estão sendo utilizados elementos artísticos surgidos nas décadas de 1950 e 1960 e que se consolidaram na de 1970. São movimentos que contam com mais de trinta anos. Por isso, já podem ser considerados históricos no contexto da arte da atualidade. Assim sendo, tais manifestações praticadas hoje em dia, paradoxalmente, enquadram-se dentro da arte pós-moderna, visto que, por meio delas não está sendo produzido nenhum novo estilo e nenhuma nova estética – o que era condição fundamental para a arte moderna, sobretudo a de vanguarda – e, sim, revivendo elementos já existentes e anteriormente consolidados, o que é próprio das práticas artísticas pós-modernas. Porém, ocorre ainda que, na maioria das vezes, esses movimentos não são praticados mais de forma tão pura como nos seus inícios. Atualmente, elementos de tais movimentos são misturados com outros elementos que tanto podem ser das últimas correntes de vanguarda como com elementos mais antigos, e isso configura a prática do ecletismo. Exemplos disso são as pinturas-instalação de Leda Catunda, a qual utiliza ao mesmo

3. *Apud* L. Cirlot, *op. cit.*, p. 151.

tempo elementos conceituais juntamente com elementos de meios tradicionais, como os da pintura. Exemplos de *simples* revivalismo são os neoconceitualistas, os *neo-pop* e os neominimalistas, que serão vistos mais adiante.

A Crise das Vanguardas

Entre o fim dos anos de 1960 e o início dos de 1970, o processo de constantes inovações das propostas artísticas começa a entrar em crise. Para isso contribuíram vários fatores: alguns internos e intrínsecos, referentes ao próprio processo das vanguardas em si, e outros externos e extrínsecos a elas, cujas conotações são de ordem social, política e econômica.

Em relação aos fatores internos, é possível observar que o próprio processo de renovação constante, de incessante busca pelo novo em arte, começa, paradoxalmente, a tornar-se uma tradição e um novo academicismo. Francisco Cruz de Castro assinala que, com a introdução do maquinismo no sistema de produção e com o progresso tecnológico gerado por ele, a modernidade assume "o progresso como um valor em si mesmo". Isso "significa que todo o posterior é superior ao anterior. Perfila-se assim 'o novo' como o valor fundamental do processo histórico moderno". Com isso, as vanguardas tratam de superar os postulados anteriores por meio de novas propostas, que pregam radicais transformações na cultura e na sociedade com a idéia sempre presente no futuro:

> A entronização do novo como valor absoluto pode analisar-se desde uma dupla vertente: em sentido positivo, enquanto a busca permanente, pela via experimental, de novas percepções da realidade fez com que o tempo moderno desse à luz, mais que em nenhum outro momento histórico, inumeráveis respostas para o feito artístico; em sentido negativo, a luta incessante de superação e de novidade conduziu à queima, prematuramente, de etapas não desenvolvidas em sua totalidade[4].

Em razão disso, segundo esse mesmo autor, o maior problema da vanguarda é que ela já leva implícita a sua própria destruição, pois, uma vez que impõe a sua nova estética, rapidamente ela se incorpora à arte oficial e estabelecida e, assim, converte-se em objeto de superação da seguinte, que surge em reação a ela. Chega um momento em que esse processo de incessante renovação e ruptura transforma-se em rotina e, desse modo, o novo torna-se normal e cíclico e deixa de ser perturbador e revolucionário. Tal processo, portanto, converte-se em uma tradição de inovação pós-inovação. Com isso, as vanguardas, por si mesmas e devido ao seu próprio processo, começam, de certa forma, a ficar desacreditadas, pois esse ritmo acelerado de rupturas e transformações constantes deixa de ser sinônimo de progresso artístico. Dessa maneira, o processo das vanguardas acaba esgotando-se por si mesmo.

Román de la Calle observa igualmente que esse ciclo que se caracterizou por um total experimentalismo chegou ao seu limite com as propostas "redutivas", cujas "restrições" foram as mais variadas: "figurativas, evocativas, decorativas ou metafísicas", até que chegaram à radical desmaterialização do objeto artístico.

> Eventualmente se encerra desse modo, com o correspondente "descrédito das vanguardas", toda uma apaixonada – e apaixonante – trajetória, e se inicia – com cautela e perplexidade – uma profunda reconsideração *prática* e *teórica* do próprio fazer artístico. Essa "ruptura epistemológica" representa um momento especialmente aproveitável para desenvolver redefinições e propiciar revisões com relação não só ao domínio e conhecimento imprescindíveis das próprias habilidades, das estratégias e dos resultados obtidos pela práxis artística precedente, senão também dos supostos teóricos subjacentes ao feito plástico recente[5].

Entretanto, como exposto anteriormente, além desses fatores internos que dizem respeito ao próprio processo das vanguardas em si, existem outros que são externos a elas e que ajudaram a determinar a interrupção desse processo e, por conseqüência, são também, como os anteriores, determinantes do surgimento da arte pós-moderna. Entre eles, é possível destacar, em primeiro lugar, o gran-

4. F. Cruz de Castro, *Las Vanguardias Artísticas en Europa*, pp. 86-87 e 90.

5. R. de la Calle, *Estética & Crítica y Otros Ensayos*, p. 104.

de avanço nos meios de transporte e de comunicação. Na década de 1960, com o barateamento dos custos da aviação civil, multiplicaram-se de forma considerável as linhas aéreas comerciais. Também foi nos anos de 1960 que as comunicações via satélite se consolidaram. Além disso, nos anos de 1970, iniciaram-se as comunicações através do computador e surgiu, então, a Internet, que veio consolidar-se na década de 1980. O avanço dos meios de transporte possibilitou que os produtores de cultura se deslocassem com grande rapidez por diversas partes do mundo. E os atuais meios de comunicação, principalmente através dos satélites e da Internet, permitiram o contato instantâneo entre as diversas culturas mundiais e nos possibilitam saber quase instantaneamente o que está acontecendo nas mais diferentes partes do planeta.

Outro fator importante é o crescimento cada vez maior das grandes cidades, que são cada vez mais os centros culturais da atualidade. Esse fato propicia a concentração dos produtores de cultura e a convivência, no mesmo espaço físico, de pessoas de diferentes origens culturais e, conseqüentemente, em conjunto com os avanços dos meios de transporte e de comunicação, permite um grande intercâmbio cultural que favorece o ecletismo e o hibridismo existentes hoje na cultura mundial.

Também é importante destacar a constatação de que o progresso científico e tecnológico – ao qual a modernidade sempre esteve vinculada – nem sempre pode trazer benefícios à humanidade, como comprovam, além de outros exemplos, as bombas termonucleares, a poluição, a possibilidade, entre outras, da produção de alimentos transgênicos por meio da engenharia genética que podem trazer riscos à saúde humana e ao meio ambiente. Apesar dos grandes benefícios que esse progresso científico e tecnológico, sem dúvida nenhuma, trouxe e continua trazendo à humanidade – e que de nenhuma forma são negados na pós-modernidade –, tal constatação permite que, ao contrário de sua exaltação sem limites pelas vanguardas, como no princípio, ele seja passível de críticas como qualquer outra atividade humana.

Além disso, conforme observa Valeriano Bozal:

> Em sentido estrito, os movimentos que constituem a *minimal art*, *land art*, conceitual etc., têm seu momento de apogeu nos anos de 1960 e na passagem dos de 1960 aos de 1970. A partir de 1974 e 1975, com a crise econômica produzida pelo encarecimento da energia, em especial do petróleo, e os câmbios culturais e políticos que têm lugar na Europa e América, com a paulatina percepção dos fracassos dos regimes socialistas que saíram da Segunda Guerra Mundial, o assentamento da sociedade de consumo e as fórmulas neoliberais etc., com a progressiva convicção de que a capacidade transformadora da arte é reduzida ou nula e que sua consideração como instrumento revolucionário carece de sentido, ao assumir todos estes fatores produz-se uma crise dos movimentos mais radicais[6].

É digno de nota, ainda, assinalar que os campos político e econômico estão marcados pelo fim dos regimes marxistas na Europa e sua agonia em outros continentes, visto não terem eles sido capazes de fomentar definitivamente um verdadeiro crescimento humano, bem como pelo fim do estado de bem-estar social dos regimes capitalistas e a afirmação cada vez maior do neoliberalismo, cada vez mais concentrador das riquezas econômicas em mãos de poucos e menos preocupado com as questões sociais. Ambos os regimes foram as únicas formas propugnadas pela modernidade, dentro da sua visão bipolarizada e totalizadora da história, para a solução das questões da organização social, política e econômica. A constatação de que nenhum dos dois regimes resultou favorável às soluções esperadas pode ter causado uma desilusão com respeito às propostas modernas de progresso socioeconômico e de um futuro melhor e, desse modo, juntamente com os outros fatores anteriormente mencionados, tal fato contribuiu para que a pós-modernidade se voltasse ao passado, às culturas minoritárias e regionais, muitas vezes esquecidas pelas vanguardas dentro da sua pretensão universalista, determinando todo esse hibridismo cultural que a caracteriza de modo geral e que, conforme observou Charles Jencks, é um processo crescente desde o fim dos anos de 1960 e que afeta toda a cultura mundial[7].

6. V. Bozal, *Modernos y Postmodernos*, p. 56.
7. C. Jencks, *El Lenguaje de la Arquitectura Posmoderna*, p. 8.

O conjunto desses fatores, além de determinar o fim do processo das vanguardas e da construção da arte moderna, conseqüentemente, determinou também o surgimento da arte pós-moderna, cujas principais "tendências" e alguns outros exemplos serão tratados a seguir.

A Arte Pós-Moderna Internacional

As principais características da arte pós-moderna são o pluralismo historicista e o ecletismo estilístico. Além de reviver estilos do passado remoto, o pluralismo historicista pós-moderno revive também os estilos das vanguardas, inclusive das segundas, pois estes, embora ainda novos, a partir sobretudo do final da década de 1970 e depois de encerrada a busca do novo, já começam a fazer parte da História. Além disso, a arte pós-moderna, ao contrário da moderna, é inclusiva e não exclusivista. Ela não faz diferença, portanto, entre o passado remoto e o recente. Segundo Antonio Manuel Gonzáles, a crítica norte-americana classificou alguns artistas pós-modernos como "neominimalistas", "neoconceitualistas", "simulacionistas" e "novos abstratos"[8]. Porém, esse fenômeno não ocorreu somente na arte pós-moderna norte-americana. Também existiu na obra de alguns artistas europeus e dentro de algumas "tendências" pós-modernas na Europa.

Embora o neo-expressionismo alemão tenha sido uma corrente pós-moderna eclética, como será visto mais adiante, existem artistas que integraram uma subtendência desse movimento e que se diferenciaram dos demais artistas neo-expressionistas, pois, em vez de misturarem os estilos, reviveram, embora de maneira mais agressiva, a pintura *fauve*. São os *Neuen Wilden*, novos selvagens ou neofovistas – o conceito de *wild* na Alemanha compara-se ao de *fauve* na França.

Outro exemplo é o de Eric Fischl (1948) que, em sua obra, revive a tradição da pintura realista norte-americana. Seus temas estão relacionados com as situações da classe média dos Estados Unidos.

Há, também, casos de artistas que reviveram a *pop art* norte-americana. É a denominada pintura *neo-pop*. São artistas como Kenny Scharf (1958), por exemplo, que nos anos de 1980 retomaram a linguagem dos desenhos animados e das histórias em quadrinhos.

Outros artistas, também nos Estados Unidos, reviveram as correntes abstratas das segundas vanguardas. É o caso de Petter Halley, cuja pintura com formas geométricas puras é considerada neominimalista. Outro exemplo de estilo abstrato revivido nos Estados Unidos é a *op art*.

São numerosos os exemplos de estilos e movimentos simplesmente revividos e não misturados nos anos de 1970 e nos de 1980 que demonstram o pluralismo historicista pós-moderno. Além de haver existido na arquitetura e na pintura, ele também ocorreu em outras manifestações artísticas. É interessante observar, por exemplo, a existência, nos Estados Unidos, do neominimalismo de Allan McColum e do neoconceitualismo na obra de Jenny Holzer (1950), que consiste em placas de bronze nas quais aparecem mensagens escritas ou diversas outras situações em que a palavra está sempre presente.

Com relação ao ecletismo estilístico pós-moderno, depois da arquitetura, ele é mais reconhecível na pintura, em que se manifesta com maior intensidade. As "tendências" pictóricas pós-modernas tiveram distintas denominações de acordo com o país de origem. As principais foram a transvanguarda italiana, o neo-expressionismo alemão e o *Pattern & Decoration* nos Estados Unidos. Achille Bonito Oliva entende que o neo-expressionismo alemão é uma forma mais de transvanguarda porque ambas as tendências têm muitos pontos em comum[9]. Entretanto, a pintura pós-moderna manifestou-se também em outros países com as mesmas características dessas "tendências", mas sem denominações específicas.

A denominação "transvanguarda" foi dada por Achille Bonito Oliva na segunda metade da década de 1970.

8. A. M. Gonzales, *Las Claves del Arte – Últimas Tendencias – Como Identificar*, p. 58.

9. A. B. Oliva *apud* Lourdes Cirlot, *Últimas Tendencias*, p. 256.

Este crítico, além da denominação, determinou as características da "tendência", cuja principal e mais significativa "é a adoção de uma posição nômade com respeito às linguagens do passado sem respeitar nenhuma filiação determinada"[10]. Essa característica traduz-se no pluralismo historicista e no ecletismo estilístico, conforme referido, e não se circunscreve somente à transvanguarda italiana, pois se encontra presente em toda arte pós-moderna.

Um dos principais artistas da transvanguarda é Sandro Chia (1946), que utiliza uma ampla gama de estilos do passado, tanto da obra de artistas como Rubens ou Tintoretto como, também, da de artistas do século XX, como Picasso, Chagall, De Chirico, Picabia ou Carrá. Outro exemplo é Mimmo Paladino (1948) que, no início da década de 1980, viajou várias vezes ao Brasil para assistir a sessões de macumba e candomblé. A partir de então, sua obra transforma-se radicalmente. Utiliza elementos desses rituais brasileiros, como também de outras religiões e mitologias. Na sua obra, aparecem também referências a estilos passados como a arte bizantina, do *Quattrocento* etc.

Enzo Cucchi (1950) é outro artista da transvanguarda italiana que, para a execução de suas pinturas, toma elementos de várias fontes e justapõe elementos figurativos e abstratos.

Francesco Clemente (1952) é um artista dessa "tendência" que, além de utilizar uma grande variedade de estilos, trabalha com muitas técnicas diferentes: esculturas em *papier mâché*, afrescos, aquarelas, vinil e resina, gravuras, pastel etc.

Outra "tendência" pós-moderna é o neo-expressionismo alemão, que surgiu na década de 1970 e consolidou-se na de 1980. Foi um movimento de jovens artistas alemães, mas sua linguagem não se circunscreveu somente à arte de características alemãs. Foi, como a arte pós-moderna em geral, uma "tendência" em que os artistas se utilizaram de uma grande variedade estilística de caráter universal, pois além do expressionismo, reciclaram igualmente outras linguagens do passado. Alguns dos artistas mais significativos do neo-expressionismo são Georg Baselitz (1938), Markus Lüpertz (1941) e Sigmar Polke (1942).

Nos Estados Unidos, um exemplo é a obra do artista Keith Haring (1958), na qual é possível observar uma grande quantidade de formas e signos procedentes de diversas fontes: elementos da obra de Paul Klee; figuras de animais distintos, como delfins, cães etc.; elementos procedentes de culturas primitivas; algumas imagens de histórias em quadrinhos que aludem à *pop art*. Haring também justapõe em sua obra figuras geométricas, como pirâmides, círculos e cruzes, bem como elementos que procedem das culturas maia ou asteca.

Outros artistas representantes da pintura eclética pós-moderna nos Estados Unidos são Julian Schnabell (1951), David Salle (1952), Frank Stella e Robert Kushner (1949). Este último encontra-se dentro da corrente *Pattern & Decoration*, surgida naquele país na década de 1980.

Além da obra dos artistas dessas "tendências" pós-modernas citadas e dos países já mencionados, a pintura pós-moderna, com praticamente as mesmas características, manifestou-se ainda, conforme dito anteriormente, na maioria dos países de cultura ocidental. Um dos mais significativos artistas da atualidade na Espanha, e que rapidamente conseguiu projeção internacional, é Miquel Barceló (1957). Sua pintura destaca-se também pelo ecletismo, que se caracteriza pela grande variedade de estilos que utiliza.

Outro importantíssimo exemplo de ecletismo estilístico na pintura pós-moderna é a obra dos artistas russos radicados nos Estados Unidos Vitaly Komar (1943) e Aleksander Melamid (1945). Estão entre os artistas mais ecléticos da pintura pós-moderna. Entre os estilos que se podem observar em sua obra encontram-se, por exemplo, o abstrato geométrico, o informal, o expressionista, o renascentista, a pintura bizantina, a arte propagandística soviética, o realismo socialista e muitos elementos da arte das vanguardas. Costumam pintar dípticos ou polípticos, que dividem em várias partes e em cada uma delas trabalham com um estilo totalmente diferente das outras.

Outro artista eclético é o pintor francês Louis Cane (1943). Segundo Philippe Andre Rihoux, Cane utiliza uma

10. *Idem*, p. 274.

grande variedade estilística, como a arte americana dos anos de 1950, a obra de Matisse, de Cézanne, a pintura chinesa e elementos da obra de pintores do Renascimento[11]. O próprio artista declara que utiliza elementos estilísticos de Piero de la Francesca, de Giotto, Brunelleschi, Uccello e de "outros criadores do Renascimento Italiano como ponto de apoio para separar-me das influências minimalistas"[12].

A obra de Georg Dokoupil (1954), nascido na Tchecoslováquia e ligado à pintura alemã – foi professor na Academia de Düsseldorf em 1983 e 1984 –, é também um importante exemplo de ecletismo estilístico na pintura pós-moderna. Dokoupil utiliza elementos estilísticos tão diversos, como do surrealismo de Dalí, de Max Ernst e de outros surrealistas; elementos da *pop art*, como estampas populares produzidas industrialmente; elementos da arte ingênua e da arte primitiva.

Além desses, existem muitos outros artistas ecléticos pós-modernos internacionais. Muitos não foram mencionados porque, como se trata da arte da atualidade, não existe ainda uma bibliografia muito ampla, e alguns não foram nem sequer estudados. Entretanto, os exemplos utilizados são de obras de artistas dos mais significativos e dos que tiveram um reconhecimento mais rápido por parte da crítica, da teoria e da historiografia artística contemporânea, o que já serve para oferecer um panorama geral da arte pós-moderna internacional. A partir de agora serão analisados casos da arte brasileira posterior à Segunda Guerra Mundial.

As Segundas Vanguardas Internacionais e a Arte Brasileira dos Anos de 1950 a 1970

A exposição expressionista de Anita Malfatti realizada em São Paulo em 1917, na qual, além de trabalhos seus, foram expostas obras de colegas de estudos no exterior; o contato dos artistas brasileiros, durante os anos de 1920, com as coleções de Tarsila do Amaral, de D. Olívia Guedes Penteado e de Paulo Prado; e a Semana de Arte Moderna de 1922 trouxeram para os artistas brasileiros o conhecimento de algumas das vanguardas históricas européias. Dessa mesma maneira foram as Bienais de São Paulo que, a partir de 1951, colocaram os artistas brasileiros definitivamente em contato com a produção dos principais artistas internacionais do século XX. Segundo Tadeu Chiarelli:

> Essa nova situação de caráter, digamos, mais cosmopolita modificou de imediato o ambiente artístico local, tornando-o permeável às novas indagações estéticas que vinham do exterior. Como conseqüências iniciais, assistiu-se a vários artistas com trajetórias aparentemente já definidas enveredarem para soluções formais mais ao gosto do novo momento artístico: ao mesmo tempo, uma nova geração começou a se impor ao circuito artístico brasileiro (que então tentava se estruturar em moldes mais profissionais), com formulações muito próximas da contemporaneidade artística internacional[13].

Nesse contexto, inclusive, segundo Chiarelli, foram se incorporando artistas que baseavam a construção de suas poéticas numa inter-relação entre suas próprias experiências enquanto artistas brasileiros e as novas correntes estéticas e artísticas internacionais surgidas a partir da Segunda Guerra Mundial[14]. Essas correntes são as segundas vanguardas internacionais, conforme visto anteriormente. Entretanto, o caso brasileiro é bastante complexo e, por isso, não é possível estabelecer uma correlação direta entre as produções brasileiras e esses movimentos internacionais. Não obstante, é possível verificar pontos de contato entre eles e a produção artística brasileira desde os anos de 1950 até a década de 1970.

A partir dessa abertura, formaram-se no Brasil os movimentos concretista e neoconcretista. O concretismo foi formado pelo grupo Ruptura, de São Paulo, e pelo grupo Frente, do Rio de Janeiro. As obras do grupo

11. P. A. Rihoux, "Louis Cane – Pintor Ecléctico", *Guadalimar – Revista Mensual de las Artes*, p. 27.

12. "Los Tres Angeles", texto do artista no *Catálogo Kunsthalle Bielefeld*, abr., 1976, p. 201. Citado por P. A. Rihoux no artigo mencionado na nota anterior.

13. T. Chiarelli, *Arte Internacional Brasileira*, p. 30.

14. *Idem, ibidem*.

Ruptura, surgido em 1952, foram diretamente influenciadas pelas obras de Max Bill e pela Escola de Ulm (Alemanha). Têm a sua origem no formalismo geométrico que vem desde o suprematismo de Malevich, do construtivismo de Tatlin, passando pelo neoplasticismo de Mondrian e pelo movimento *De Stjil*. O concretismo, portanto, foi responsável pela consolidação e pelo desenvolvimento, no Brasil, dessas correntes estéticas que fazem parte, ainda, das vanguardas históricas européias que, cronologicamente, situam-se antes da Segunda Guerra Mundial, enriquecendo-as com as diferenças estabelecidas pelas particularidades do contexto brasileiro e pelas próprias produções de alguns artistas que, anteriormente, já desenvolviam as suas experiências estéticas. Por outro lado, o concretismo antecipa-se cronologicamente ao novo abstracionismo que, como já foi exposto, é considerado uma das segundas vanguardas internacionais e que surgiu nos Estados Unidos por volta da metade dos anos de 1960. O novo abstracionismo tem as mesmas influências formais do concretismo brasileiro: o formalismo geométrico das vanguardas européias mencionadas anteriormente, embora se diferencie deste por algumas questões de ordem ideológica, devido às experiências anteriores dos artistas brasileiros e pela direção que os integrantes de cada movimento deram às suas pesquisas estéticas, determinando algumas diferenças também no resultado das produções. Mas como exemplos de artistas do concretismo, dos quais algumas obras, de algum modo, têm pontos de contato com obras do novo abstracionismo, é possível citar Geraldo de Barros, Lothar Charoux, Maurício Nogueira Lima, Judith Lauand e Hermelindo Fiaminghi[15].

Dentro do concretismo existem também produções com um forte ponto de contato com outra das segundas vanguardas internacionais: a arte cinética que, como citado, tem a sua origem como movimento em 1955. O concretismo igualmente se antecipa a esse movimento internacional. Abraham Palatnik, já nos anos de 1940, começa as suas pesquisas com o movimento e a luz, firmando-se como um dos pioneiros da arte cinética internacional. Outra artista brasileira do movimento concretista, do mesmo modo pioneira da arte cinética internacional, é Mary Vieira, que já em 1948 produzia obras que continham movimento. Um exemplo de seu trabalho é *Polivolume: Disco Plástico*, de 1952-1963. Alguns trabalhos de Almir Mavignier e de Ivan Serpa, como *Pintura n. 178*, deste último, estão muito próximos à *op art* que, segundo a historiografia internacional, pode ser considerada uma tendência dentro da arte cinética.

Em 1959, o grupo Frente, do Rio de Janeiro, integrado por Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Hélio Oiticica, Aluísio Carvão, Décio Vieira e, mais tarde, Hércules Barssotti e Willys de Castro, do grupo de São Paulo, além dos poetas Ferreira Gullar, Reynaldo Jardim etc., rompe com o Concretismo e funda o neoconcretismo. Este movimento defendia uma maior subjetividade no processo artístico. Para os neoconcretos, era importante a relação do sujeito criador com a obra e a relação desta com o expectador.

Segundo Ferreira Gullar, o neoconcretismo desde o início antecipou alguns aspectos teóricos e práticos das vanguardas internacionais posteriores à Segunda Guerra:

> O fato de ter dado prevalência ao trabalho, à criação sobre a especulação teórica, possibilitou à arte neoconcreta trazer algumas contribuições então originais:
>
> - rompeu com a relação passiva do espectador em face da obra, fazendo-o participar de sua explicitação
>
> - criou um novo tipo de obra aberta, que se caracterizou precisamente por essa participação direta do ex-espectador, ao contrário do outro tipo de obra cuja "abertura" se refere não ao espectador mas apenas à estrutura da própria obra
>
> - introduziu na obra um movimento não-mecânico mas, ele mesmo aberto, dependente da opção e da vontade do espectador
>
> - criou a obra espacial *sem avesso*, isto é, sem o "lado de trás", e sem a posição privilegiada que se define pela existência de uma base: a obra neoconcreta – o não-objeto – não tem forma permanente, imutável, e pode ser vista de qualquer dos lados, como também pode ser posta em qualquer posição
>
> - rompeu com os limites tradicionais que separavam a pintura, a escultura, o livro e a palavra, antecipando-se à arte conceitual

15. Ver *Abstração Geométrica 1 – Concretismo e Neoconcretismo*.

- utilizou a arquitetura, a luz, a cor, a palavra e a participação do "leitor" para criar a obra penetrável, antecipando-se também aí à vanguarda internacional

Embora não tenha sido levado à prática, também o *happening* esteve na cogitação dos neoconcretos em 1960: a idéia de uma exposição que se inauguraria às 17 horas e se encerraria às 18, com a explosão de todas as obras expostas; e ainda a realização de "comandos" que instalariam não-objetos, durante a madrugada, em praças e jardins públicos do Rio de Janeiro[16].

Não há dúvida de que o neoconcretismo antecipou-se a muitas questões e formulações estéticas, tanto no plano teórico como no prático, das segundas vanguardas internacionais, cujos exemplos serão desenvolvidos mais adiante. No entanto, não se pode esquecer das antecipações do próprio concretismo, antes da ruptura e da formação do neoconcretismo, em relação a elas. Como já comentado, apesar de o movimento concreto estar longe de ser igual ao novo abstracionismo, ele se antecipou a este em muitos postulados estéticos. Tampouco é possível esquecer os experimentos formais de Abraham Palatnik e de Mary Vieira, que os colocam como pioneiros da arte cinética.

Mas voltando ao neoconcretismo, é possível observar que algumas obras de artistas integrantes desse movimento, como *Objeto Ativo*, de Willys de Castro, e *Branco/Preto*, de Hércules Barsotti, ambas de 1960, antecipam já algumas propostas estéticas da *minimal art*, que somente toma corpo como movimento internacional em 1965, depois da publicação do artigo de Richard Wollhein, conforme mencionado.

Outros exemplos de obras de artistas brasileiros cujos aspectos estéticos antecipam-se a formulações das vanguardas internacionais posteriores à Segunda Guerra Mundial – a arte povera, neste caso – são Porco empalhado, que consiste num porco empalhado dentro de um engradado de madeira, e Acontecimento, que são ratoeiras com um rato empalhado, ambas de 1965, de Nelson Leirner. A arte povera, como sabemos, somente toma corpo na Itália, como movimento artístico, em 1967, e algumas de suas características são a utilização de animais empalhados, a utilização de elementos da natureza e de objetos pobres jogados fora. A *Caixa de Barata*, de Lygia Pape, produzida em 1967, no mesmo ano do surgimento do movimento na Itália, é outro exemplo de obras brasileiras que se aproximam esteticamente dessa tendência internacional. Também se encontram dentro desses postulados estéticos as obras: *Berço Esplêndido*, de Carlos Vergara e *Some Kind of. Sorte. Finnex Sample*, de Frederico Nasser, ambas de 1968.

Alguns neoconcretistas, como Hélio Oiticica, Lygia Pape e Lygia Clark, encaminharam-se para os movimentos de desmaterialização do objeto artístico, incorporando, porém, particularidades brasileiras de caráter social e cultural a suas produções. De todo modo, é na década de 1970 que tais movimentos ganham maior força no Brasil com o surgimento de novos artistas, que se manifestam por meio das *performances*, das instalações e de outros procedimentos comuns a esse tipo de arte. Como exemplos de obras propriamente conceituais, temos o tubo de ferro cromado de 1970 de José Resende e a obra intitulada *Para ser Curvada com os Olhos*, também de 1970, de Cildo Meireles. A última consiste em uma caixa de madeira com barras de ferro dentro e, na parte inferior da tampa, encontram-se as palavras "duas barras de ferro iguais e curvas", estando, por isso, muito próxima à corrente mais purista da arte conceitual, o conceitual lingüístico, que utiliza a palavra para estabelecer o conceito ou a idéia da obra.

Se do concretismo e do neoconcretismo saíram essas manifestações artísticas bastante próximas às segundas vanguardas internacionais mencionadas acima, foi por uma reação à IV Bienal de São Paulo de 1958 que o informalismo abstrato impôs-se no Brasil. Isai Leirner, um dos diretores do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em razão de esta bienal privilegiar o concretismo, demite-se e organiza uma exposição dos principais artistas brasileiros de tendência abstrata não geométrica recusados por ela. Estimulado pelo êxito da exposição, Leirner abre a Galeria das Folhas, que serviu de estímulo

16. F. Gullar, "Arte Neoconcreta: Uma Experiência Radical", em *Neoconcretismo/1959-1961*, vol. 1.

à arte abstrata informal. Posteriormente, o informalismo abstrato é exposto na V Bienal de São Paulo e se consolida definitivamente como tendência artística no Brasil[17].

Outro fator importante a ser mencionado a respeito da arte de vanguarda desse período, no país, é que da ruptura com o concretismo pelo grupo formador do neoconcretismo e, inclusive, pelos debates e discussões surgidos em razão disso, o terreno brasileiro ficou mais fértil para a germinação de novas formulações artísticas. A nova figuração, como é chamada no Brasil a corrente artística que se utiliza de elementos da cultura de massas, surgiu nos anos de 1960 dentro desse contexto. Devido às condições culturais, sociais, políticas e econômicas, ao contexto artístico institucional e mercadológico brasileiro bastante incipiente na época e às diferentes influências recebidas pelos artistas brasileiros, a nova figuração apresenta certas características peculiares que a diferenciam da *pop art* internacional. Entretanto, por utilizar elementos da cultura de massas, ainda que sejam genuinamente brasileiros e, por isso, diferentes dos americanos ou britânicos, não deixa de ser uma tendência comparável e paralela a esta, pois diferenças, inclusive de cunho ideológico, existem entre o *pop* norte-americano e o britânico. Este era muito mais irônico e crítico em relação à sociedade de consumo. A despeito disso, a historiografia internacional considera ambos dentro da mesma corrente internacional. Como exemplos dessa tendência artística temos obras de Carlos Vergara, Cláudio Tozzi, Maria do Carmo Secco, Glauco Rodrigues, Maurício Nogueira Lima e Rubens Gerchman.

Aspectos formais e estéticos do novo realismo francês, embora o fator local da realidade brasileira esteja também bastante presente, podem ser encontrados nas obras construídas com objetos encontrados ao acaso e com os ex-votos de Farnese de Andrade e em algumas obras de Nelson Leirner, como *Adoração* ou *Altar de Roberto Carlos*, de 1968.

17. "Abstracionismo – Marcos Históricos", *Cadernos História da Pintura no Brasil*, p. 24.

Esses foram alguns pontos de contato da vanguarda brasileira do pós-guerra com a vanguarda internacional do mesmo período. Com isso, é possível observar que as manifestações brasileiras paralelas e semelhantes às segundas vanguardas internacionais não se circunscreveram a movimentos específicos de modo igual ao acontecido no exterior. Na sua maioria, nasceram dentro ou se desenvolveram a partir – ainda que como reação – do concretismo e do neoconcretismo, fato que reforça ainda mais a importância desses dois movimentos para a arte moderna ou de vanguarda brasileira.

É importante mencionar, igualmente, que artistas brasileiros, buscando experimentar muitas das possibilidades formais e estéticas que a época lhes oferecia, incursionaram por várias das tendências de vanguarda existentes. Este, entretanto, é um fato que começou a ocorrer com certa freqüência na arte desse período e que se acelerou de forma radical na arte pós-moderna em nossos dias. Tal fato, porém, não ocorreu somente no Brasil, pois dentro das segundas vanguardas internacionais é possível encontrar artistas que fizeram parte de mais de uma delas.

Pelo exposto, creio que foi possível notar-se, mesmo que de forma resumida, a inter-relação e os principais pontos de contato entre a arte brasileira das décadas de 1950 a 1970 e algumas das principais correntes das segundas vanguardas internacionais. Assim, foi possível constatar que, de forma geral, os postulados estéticos e formais dos principais movimentos das segundas vanguardas internacionais – com a ressalva de que o caso brasileiro tenha apresentado diferenças devido às várias peculiaridades mencionadas anteriormente – estiveram presentes na arte brasileira desse período, ora antecipados pelos experimentos dos artistas brasileiros, ora surgidos no Brasil concomitantemente com o surgimento no exterior, e, em alguns casos, recebendo influências de alguns desses movimentos internacionais. Todavia, essas manifestações da arte brasileira que se relacionam com as segundas vanguardas não foram meras transcrições das estéticas surgidas na Europa e nos Estados

Unidos, por todos os motivos apontados acima. Mas, por outro lado, mostram que a arte brasileira esteve inserida no contexto artístico moderno internacional e que os principais aspectos dessas vanguardas foram também, nesse período, praticados aqui.

A Arte Pós-Moderna no Brasil

A partir dos anos de 1980 surge, no Brasil, uma nova geração de artistas que amplia o repertório de elementos estilísticos utilizados em seus trabalhos. O conhecimento público dessa geração ocorreu, pela primeira vez, através da exposição "Pintura como Meio", realizada em 1983 no MAC-USP. Dela fizeram parte Sérgio Niculitcheff, Ciro Cazzolino, Leda Catunda, Sérgio Romagnolo e Ana Maria Tavares. No ano seguinte, ocorreu a exposição "Como vai você, Geração 80?", realizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro. Essa foi outra exposição importante para o conhecimento público dos artistas dessa geração. Entre os participantes encontram-se José Leonilson, Beatriz Milhazes, Ciro Cazzolino, Felipe Andery, Daniel Senise, Leda Catunda, Fernando Luchesi, Sérgio Romagnolo e Roberto Micoli. Essa geração, entretanto, obteve maior projeção na XVIII Bienal de São Paulo realizada em 1985, em que a quase totalidade do grupo participante tinha menos de quarenta anos. Em suas obras, eles utilizavam elementos estilísticos de fontes artísticas já existentes. Nessa Bienal foram apresentados trabalhos dos artistas Rafael França, Daniel Senise, Rodrigo Andrade, Fábio Miguez, Nuno Ramos, Carlito Carvalhosa, Paulo Monteiro, Fernando Luchesi, Vallauri, Guto Lacaz, Matuck, Zaidler, Fernando Barata, Jorge Duarte, Sérgio Prado, Paulo Garcez, Leda Catunda, Leonilson, entre outros. Outro evento relacionado a essa geração foi a exposição coletiva de Leda Catunda, Ana Maria Tavares, Mônica Nador e Sérgio Romagnolo intitulada "Arte Híbrida" e realizada no Rio de Janeiro na Galeria Rodrigo de Mello Franco, em São *Paulo no MAM* – Museu de Arte Moderna – e em Porto Alegre no Espaço Cultural BFB. Os artistas dessa geração, conforme aponta Tadeu Chiarelli,

> numa postura mais alargada – e de acordo com uma tendência da arte internacional – reconhecem valores dignos de serem refletidos tanto na produção neoconcreta e pós-neoconcreta, quanto nas manifestações de artistas eruditos locais menos referenciados, na produção popular, no passado barroco do período colonial etc.
>
> Nesse território redefinido – menos preso a preconceitos modernos, mais confiante na própria tradição visual do país e, portanto, tendente a ser menos colonizado – alguns artistas mais jovens vêm engendrando suas poéticas na procura de uma síntese entre os diversos repertórios visuais das culturas de massa e/ou popular (brasileira ou não), da própria tradição moderna brasileira e certas atitudes estéticas e artísticas eruditas. É o caso dos trabalhos de Emmanuel Nassar, Paulo Pasta, Chico Cunha, Leda Catunda, Mônica Nador, Caetano de Almeida, Beatriz Milhazes e Iran do Espírito Santo – todos artistas que operam no campo bidimensional, definindo uma visualidade possível para o Brasil atual.
>
> No terreno da produção tridimensional percebe-se igualmente o mesmo empenho, através do intenso diálogo que travam Ana Maria Tavares, Eliane Prolik, Gustavo Resende e Sérgio Romagnolo com o passado remoto e mais recente da arte do país, e toda a tradição moderna e contemporânea internacional[18].

Dentro deste contexto, Chiarelli cita ainda a obra de Jac Leirner e, em outra passagem, observa que:

> essa nova geração de artistas – onde devem ser agrupados ainda Nuno Ramos e Rosangela Rennó – vem estabelecendo um diálogo extremamente profícuo, não apenas com a arte internacional mas, igualmente, com a produção artística brasileira preexistente.
>
> Se na arte levada a efeito no Brasil durante os anos 70 esse diálogo já havia existido, as razões de sua existência estavam ligadas muitas vezes – como foi visto – a uma pura contaminação ou uma visão negativa das tendências que imediatamente o antecedia. A partir dos anos 80, porém, os artistas não apenas dialogam conscientemente com a arte brasileira do passado, mas reconhecem sua legitimidade e a qualidade de muitos de seus produtores, sejam eles modernos, modernistas, barrocos, eruditos, sejam populares[19].

Tal configuração artística brasileira descrita por Chiarelli encontra-se dentro da conjuntura mais ampla da arte pós-moderna internacional, já tratada anteriormente. A arte

18. T. Chiarelli, *op. cit.*, pp. 36-37.
19. *Idem*, p. 39.

brasileira assume, portanto, as mesmas características desta, que do meu ponto de vista, como já mencionei, resumem-se no pluralismo historicista e no ecletismo estilísticos.

Assim sendo, a produção dessa geração de artistas brasileiros não se circunscreve mais aos parâmetros nem aos preceitos formais e evolutivos da arte moderna. Desse modo, é possível considerar a "Geração 80" como a responsável pelo surgimento e pela explosão consciente da arte pós-moderna no Brasil, estabelecendo uma relação com a arte internacional da atualidade.

A partir de agora, depois de situada a questão no Brasil, serão examinados alguns exemplos. Um deles é a obra de Leda Catunda, que apresenta um repertório de elementos estilísticos dos mais ricos e variados. Em seus trabalhos encontram-se, por exemplo, elementos próprios da *pop art*, da arte ingênua, o informalismo matérico, outros elementos abstratos juntos ao figurativo e referências à arte povera, pelo fato de utilizar couro e outros materiais juntamente com a pintura. Aliás, a utilização de diferentes materiais em sua obra é também bastante ampla. Além disso, em relação à técnica e aos meios, o seu trabalho não se circunscreve somente à pintura: em alguns casos, ela utiliza a costura e apresenta obras que são pinturas-instalação.

Outra artista que também apresenta um repertório estilístico bastante variado é Mônica Nador. No conjunto de sua obra, podemos encontrar a abstração quase minimalista caso não aparecesse o gesto de sua pincelada e no caso de não serem as gregas, os frisos e os ornatos, quase como molduras, pintados em volta da pintura monocromática e cujas procedências são distintas: temas florais, bizantinos ou da Grécia Antiga. Além disso, encontramos também no conjunto de sua obra paisagens quase abstratas, cuja pintura é tratada de modo diferente em determinados setores, como em *Marisol*, de 1987. Outras obras recorrem a motivos arabescos e algumas fazem referências à meditação oriental. Na obra *Mergulhe*, de 1991, que se trata de um quadro com a palavra "mergulhe" pintada sobre um fundo, com motivos repetidos como se fossem uma estampa de tecidos – que é um dos elementos próprios da "tendência" pós-moderna *Pattern & Decoration* norte-americana –, existe uma clara referência, exatamente devido à palavra, ao conceitual lingüístico que, conforme já assinalado, é uma corrente da arte conceitual.

Mais um exemplo é o de Jorge Duarte, que junta o figurativo numa linha mais expressionista com o abstrato informal, como na obra *Titã*, de 1984.

Beatriz Milhazes é, igualmente, uma artista que utiliza o figurativo juntamente com o abstrato. No trabalho *Foi Bom te Encontrar*, de 1988, a artista divide a tela em vários quadros, nos quais, embora exista a repetição da mesma figura, a pintura é executada por meio de diferentes modos.

Emmanuel Nassar é outro artista que mistura estilos diferentes. No seu trabalho podemos encontrar elementos geométricos oriundos das correntes construtivistas, misturados a elementos populares, como na obra *Garrafas*, de 1995, pintada sobre madeira. Nela, encontram-se garrafas de vidro penduradas que aludem, também, à arte povera. Em *Serra*, de 1990, Nassar utiliza a pintura monocromática sobre objeto de madeira e lata.

Se a "Geração 80" representou, de maneira consciente, a explosão da arte pós-moderna no Brasil e trouxe a público a discussão a respeito da reutilização, pelos artistas, de elementos estilísticos anteriores, sejam remotos ou recentes, esse procedimento já vinha ocorrendo na obra de alguns artistas brasileiros de gerações anteriores. Como exemplo, pode-se citar a obra do catarinense Luiz Henrique Schwanke (1951- 1992), prematuramente falecido aos 41 anos, que iniciou sua carreira artística ainda nos anos de 1970. Em sua obra, além de utilizar vários meios como a fotografia, a escultura, o desenho, a pintura, instalações etc., do ponto de vista estilístico ele utilizou elementos próprios da arte povera (baldes, bacias, mangueiras, grampos de roupa etc.), elementos *pop*, da arte cinética e, com os "linguarudos", por exemplo, cuja pintura é bastante caricatural, incursionou pelo expressionismo.

Mais um artista cuja trajetória inicia-se na década de 1960, antes, portanto, que a de Schwanke, e cuja obra é bastante rica em termos de estilos e formas artísticas, é Siron Franco. Conforme observa Ferreira Gullar, há, em sua obra:

Uma enorme riqueza de elementos cromáticos e formais. Esta é a constatação imediata: embora em todas as telas de Siron Franco haja qualquer coisa que é constante e que as identifica como sironeanas, sua *obra* não se caracteriza pela coerência estilística e temática definida.[...]. Há que considerar que, se ele partiu de uma linguagem figurativa que não despreza o vínculo com a realidade e se valeu dela para imprimir "realidade" as suas figuras de pesadelo, foi aos poucos, libertando-se desse compromisso "realista" para ampliar extraordinariamente seu idioma de pintor. De fato, Siron foi acumulando descobertas e invenções, que ele usa ora alternadamente ora simultaneamente, com uma liberdade e irreverência que são marcas de seu talento fora do comum[20].

Na obra de Siron, portanto, existe uma inesgotável gama de estilos artísticos. Para citar alguns exemplos, nela podemos encontrar elementos surrealistas, expressionistas, o figurativo e o abstrato, elementos próprios de seu cotidiano, uma variedade imensa de símbolos e signos, e, juntamente com a pintura, Siron utiliza materiais diferentes como radiografias e fios de arames farpados. E, se já não bastasse, Siron incursiona, também, pela área conceitual das instalações. A instalação *Enxadas*, por exemplo, é montada pelo artista de maneira diferente a cada exposição em que é apresentada.

Além desses, existem muitos outros exemplos, porém por meio do exposto creio ser já possível situar e demonstrar, ainda que de forma sucinta e resumida, a arte pós-moderna brasileira.

A título de conclusão, gostaria de dizer que o fenômeno da arte pós-moderna, do meu ponto de vista, com os seus historicismo e ecletismo estilísticos, enfim, com todo esse hibridismo, não é de forma alguma nocivo à cultura brasileira, visto que, ao mesmo tempo em que temos a possibilidade de assimilar rapidamente e trabalhar com elementos culturais de outras partes do planeta – o que, a meu ver, também é um processo rico –, temos ainda a possibilidade de afirmar os elementos mais genuínos das nossas raízes culturais, trabalhando não somente com elementos europeus ou norte-americanos, mas também africanos e indígenas. Tal prática já é comum na obra de alguns artistas, inclusive europeus e norte-americanos, que misturam, em seus trabalhos, elementos da cultura latino-americana. O italiano Mimmo Paladino produz as suas pinturas misturando elementos de estilos artísticos antigos e novos, em conjunto com elementos mitológicos e religiosos, inclusive elementos do candomblé brasileiro, conforme exposto. No contexto brasileiro, um exemplo importante é a repercussão internacional da obra de Mestre Didi, que, além de artista, é o mais alto sacerdote do culto nagô. Suas esculturas bastante coloridas, produzidas com materiais utilizados nos rituais nagô, são recriações dos símbolos desse culto. Mestre Didi é hoje considerado um dos maiores representantes da arte afro-brasileira. Em 1966, expõe em Salvador, em 1967 e 1968, na Nigéria, e em 1969 em Gana e no Senegal, onde evidentemente estão as suas raízes culturais e de seu trabalho artístico. Não obstante, é somente a partir dos anos de 1970 – exatamente quando se acelera o processo da globalização pós-moderna – que ele ganha projeção internacional nos grandes centros do Ocidente: em 1970 expõe na França, em 1971 na Inglaterra e em 1986 em Nova Iorque. O processo pós-moderno, portanto, confere ampla liberdade a fim de que possamos produzir nossa arte também com os elementos mais arraigados da nossa cultura. Assim, penso que também existe espaço dentro da globalização cultural para afirmar, pelo menos, parte da identidade cultural brasileira ou das várias identidades regionais existentes no Brasil.

20. Ferreira Gullar, "A Pintura Vida de Siron Franco", em *Siron Franco – Pinturas*.

Bibliografia

Livros

ARTE *no Brasil*. São Paulo, Nova Cultural, 1986.

BOZAL, Valeriano. *Modernos y Postmodernos*. Madri, 1993 (Historia 16, col. Historia del Arte).

CHIARELLI, Tadeu. *Arte Internacional Brasileira*, São Paulo, Lemos, 1999.

_____. *Leda Catunda*, São Paulo, Cosac & Naif, 1996.

CIRLOT, Lourdes. *Las Últimas Tendencias Pictóricas*. Barcelona, Vicens-vives, 1990 (col. Historia Visual del Arte, n. 17).

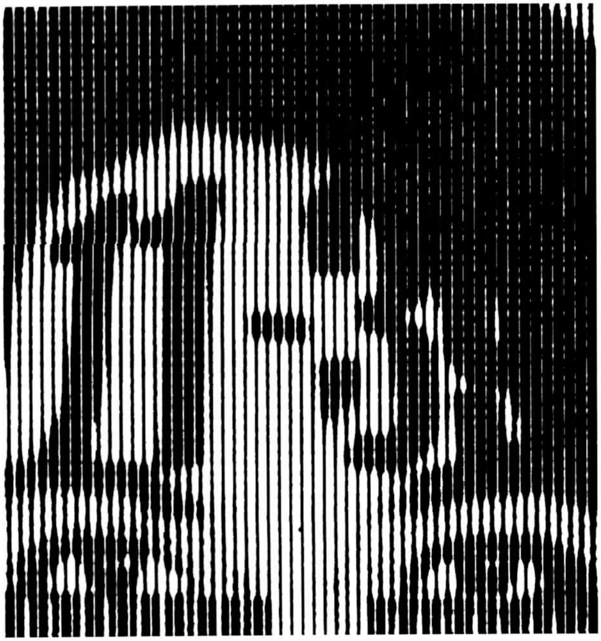
______. *Últimas Tendencias*. 2. ed. Barcelona, Planeta, 1993 (col. Historia Universal del Arte).
CRUZ DE CASTRO, Francisco. *Las Vanguardias Artísticas en Europa*. Pamplona, Salvat, 1987.
DE LA CALLE, Román. *Estética & Crítica y Otros Ensayos*. Valencia, Edinart, 1993 (col. Morverde).
DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60 – Transformações da Arte no Brasil*. Rio de Janeiro, Campos Gerais, 1998.
GABLICK, Suzi. *Ha Muerto el Arte Moderno?* Trad. do inglês de Mirian de Liniers Barreiros. 1. ed. Madri, Herman Blune, 1987.
GONZÁLES, Antonio Manuel. *Las Claves del Arte – Últimas Tendencias – Como Identificar*. 1. ed. Barcelona, Ariel, 1989.
HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopez Louro. 4. ed. Rio de Janeiro, DP&A, 2000. Título original: "The Question of Cultural Identity", In: HALL, S.; HELD, D. & MCGREW, T. *Modernity and its Futures*.
JENCKS, Charles. *El Lenguaje de la Arquitectura Posmoderna*. Trad. de Pérdigo Nardiz e Antonia Kenigan Gurevitch. 3. ed. Barcelona, Gustavo Gilli, 1986. Título original: *The Language of Post-Modern Arquitecture*.

Revistas e catálogos

ABSTRAÇÃO *Geométrica 1 – Concretismo e Neoconcretismo*. Rio de Janeiro, Funarte, 1987 (Projeto Arte Brasileira).
ARTE *Híbrida*. Rio de Janeiro, Funarte/Galeria Rodrigo de Mello Franco; São Paulo, MAM – Museu de Arte Moderna, Porto Alegre, Espaço Cultural BFB, 1989.
FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *XXIII Bienal Internacional de São Paulo – Catálogo das Salas Especiais*. São Paulo, 1996.
INSTITUTO CULTURAL ITAÚ. *BR 80 – Pintura Brasil Década 80*. São Paulo, 2. ed. revista. 1992.
INSTITUTO CULTURAL ITAÚ. *Cadernos História da Pintura no Brasil*. São Paulo, n. 4, 1984.
GUADALIMAR – *Revista Mensual de las Artes*. Madri, out., n. 45, 1979.
GALERIA DE ARTE BANERJ. *Neoconcretismo I, 1959-1961*. Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1984.
PINACOTECA Barão de Santo Angelo. *O Universo Poético de Scwanke*. Porto Alegre, Instituto das Artes, UFRGS, 1996.
SIRON Franco – *Pinturas*. Porto Alegre, MARGS – Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, 1999.

2. O APRENDIZ DE ORIGENS E NOVIDADES*

Betty Mindlin



Um país dono de mais de duzentas línguas e culturas – mesmo que escondidas no interior de pequenas minorias indígenas – deveria estar descobrindo miríades de caminhos inexplorados para a ficção, para a criação artística, literária, musical – mas não é assim. Os vastos mundos do imaginário indígena convivem conosco abafados, desprezados, ignorados. Quase ninguém se aventura por eles, seguindo a trilha de um Mário de Andrade, desbravador de camadas profundas do Brasil.

É verdade que há figuras raras, como hoje em dia a compositora Marlui Miranda, pesquisando com rigor a música de inúmeros pequenos povos e forjando o gosto público por ela, por meio de uma recriação respeitosa; mas essa não é a regra. E não é de admirar, pois o cerco aos indígenas, e em geral a tudo o que é diferente e não cabe na sociedade industrial, paradoxalmente uniforme e desigual, é cada vez maior.

* Texto publicado originalmente em *Estudos Avançados*, 8 (20), São Paulo, Universidade de São Paulo, jan./abr. 1994, pp. 233-253.

No caso dos índios, bem como no de outros grupos étnicos, o massacre não é apenas físico; foi terrível em 1993 com o dos Yanomami e, nos últimos anos, especialmente em 1988, com as muitas mortes nos Tikuna, nos Yanomami, nos índios isolados do Igarapé Omeré, nos Urueuauau. É uma tragédia espiritual, como se existissem almas desaparecidas, roubadas pelos missionários, pelas madeireiras, pela mineração, pela degradação da vida urbana, pela insuficiência das políticas públicas.

Pajés, sábios, mulheres velhas respeitáveis, grandes contadores de histórias reduzidos a párias circulando em meio a estrangeiros, sem papéis ou funções sociais reconhecidos, pálidas sombras das figuras majestosas que foram no passado, marginalizados e sem interesse para ninguém, nem para o próprio povo – quadro pungente em tantas aldeias colonizadas e semi-urbanizadas do Centro-Oeste.

Aí está uma forma cruel de pobreza, embora não necessariamente a mesma miséria material e fome brasileiras. Os muitos índios ativos, unidos em movimentos organizados por seus direitos e terras, têm de lutar também contra esse desamparo, contra a perda de valores e lugar no mundo, que experimentam tantos dos seus companheiros.

É possível inventar, dentro de uma política pública de educação – pelo menos em teoria –, programas diferenciados, capazes de estimular e preservar o saber, as tradições, as línguas das populações a que se destinam, ao mesmo tempo em que informam os alunos e lhes dão instrumentos para participarem da sociedade como um todo, com as mesmas oportunidades que os demais cidadãos. Mesmo em termos de eficácia, um programa diferenciado seria preferível a um programa uniforme para a sociedade – pois partiria das condições e conhecimentos dos alunos, valorizando-os e afirmando o seu auto-respeito. No Brasil, nos programas públicos, isso deveria ocorrer não apenas com relação aos índios, mas também no que se refere a outros segmentos da população. Quanto, por exemplo, as origens africanas são levadas em conta no nosso sistema educacional?

Um programa temerário nessa direção – por estar sendo realizado em condições difíceis – foi iniciado em 1992 com relação a alguns grupos indígenas de Rondônia, promovido pelo Iamá (Instituto de Antropologia e Meio-Ambiente), uma organização não-governamental com tradição em pesquisa antropológica, defesa do território e apoio às condições de saúde e sobrevivência econômica dos índios da região.

A exemplo de um programa educacional bem-sucedido, realizado no Acre[1], o projeto pretende formar professores indígenas que possam dar aulas em suas aldeias, para crianças e adultos. Foram dados dois cursos, de um mês de duração, em 1992 e 1993, ministrados por uma equipe de lingüistas, professoras de Português, Matemática e Artes e antropólogos. Os professores indígenas – cerca de trinta –, alunos do curso, pertencem a várias etnias: Gavião, Arara, Zoró, Suruí, Tupari, Arikapu, entre outros. Pelo caráter pluriétnico, bem como por razões práticas, os cursos costumam ser dados na cidade, num bairro afastado.

Durante o ano letivo, o trabalho das escolas nas aldeias, entre os cursos anuais – que o programa pretende sejam mais freqüentes –, tem acompanhamento periódico, com permanência de pessoas da equipe – um modelo viável também para escolas rurais. Se é verdade que um mês de aulas por ano é pouco para os professores que apenas iniciam a sua formação, começam a dar aulas e são representantes de povos com muito poucos anos de contato com não-índios, é certo igualmente que muitas sementes preciosas foram lançadas.

O ponto de partida para todo o conteúdo a ser ensinado aos índios é a cultura indígena – valorizar o que são, fazer deles pesquisadores do próprio mundo e do saber dos mais velhos, extrair os fios antigos de um conheci-

1. Um programa de formação de professores indígenas vem sendo realizado desde 1983 no Acre, sob a orientação de Nietta Lindenberg Monte. Em 1992, ela se propôs a apoiar o programa do Iamá e orientou o primeiro curso durante um mês, transmitindo conceitos e organização já consolidados naquele Estado. A troca entre os dois programas vem, desde então, sendo muito grande.

mento e formas de vida que estão sendo abandonados. Esse procedimento dá-se dentro da prática escolar, com a idéia de afirmação étnica e da diferença cultural, com adultos e crianças tendo um olhar novo sobre si mesmos: não o da sociedade que os despreza como ignorantes e analfabetos, mas o de um povo que há séculos tem o que ensinar.

Com tal segurança, a de serem sujeitos de uma cultura milenar à qual estão visceralmente ligados, mesmo quando não o percebem bem, fica mais fácil o aprendizado de conhecimentos sobre a sociedade brasileira, em currículo semelhante àquele das outras escolas – porém voltado também para o exercício de cidadania dos povos indígenas no Brasil, em igualdade de oportunidade com os outros brasileiros, buscando melhores condições para a defesa de suas terras, dos seus direitos e interesses, de sua sobrevivência.

No curso realizado em julho de 1993, até mesmo o espaço onde foi dado o curso seguiu esse princípio: num terreno urbano, porém cercado pela floresta, duas malocas de arquitetura semi-indígena, com estrutura de madeira e cobertura de palha, mas chão de cimento, meias paredes de tijolos, janelas, alguns espaços separados para armazenamento de material, cozinha, trabalho. Uma maloca serviu de sala de aula e a outra de alojamento. O exemplo de uma arquitetura inspirada na cultura indígena atraiu a curiosidade e a admiração da população local[2].

A Escrita e a Língua Indígenas

Em que línguas deveriam ser as aulas e a alfabetização? Como respeitar línguas e culturas se ainda não há a escrita, se estamos lidando com línguas orais e se a equipe que ensina os professores indígenas só sabe dar aulas em português? Esses temas complexos foram objeto de debate ao longo de meses.

Alguns educadores ponderavam que, se não há material escrito nas línguas indígenas nas aldeias, ler e escrever nessas línguas torna-se artificial – não serve para qualquer domínio da sociedade ou comunicação que já não existam de forma oral; e acrescentavam que apenas o português importaria para a maior mobilidade dos índios no país.

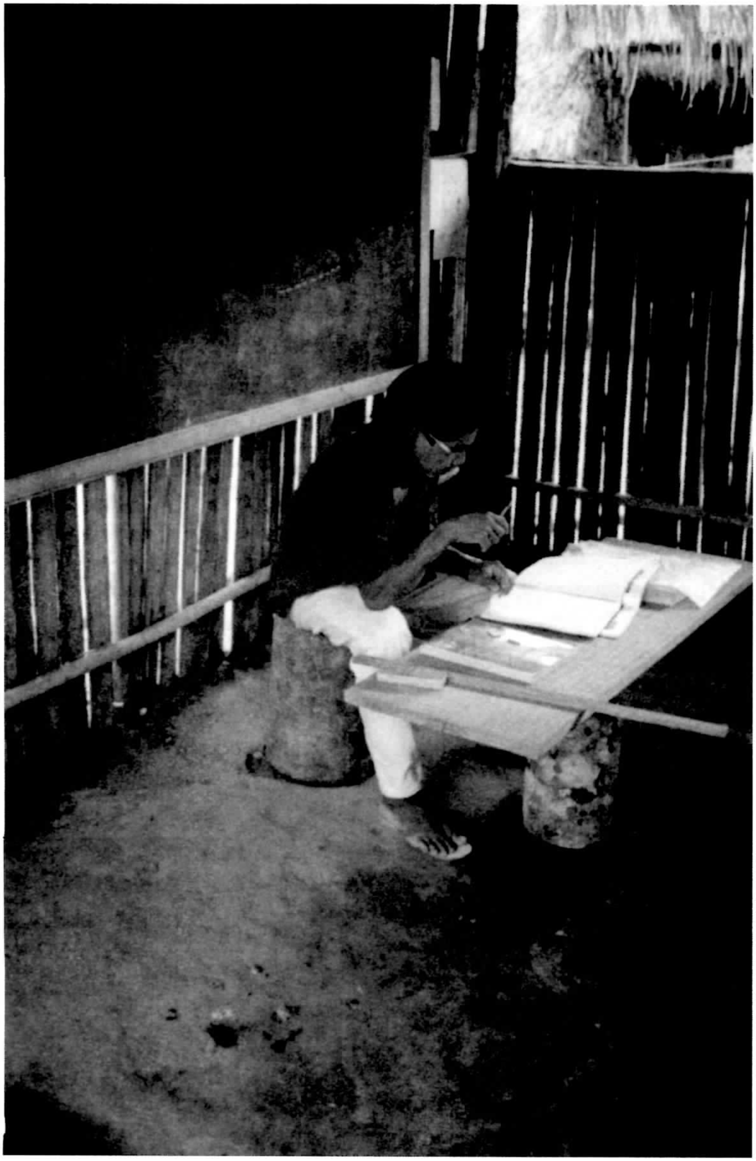
Os antropólogos e lingüistas, por sua vez, argumentavam que, no processo de alfabetização, não se deve somar ao mistério da escrita aquele de uma língua estrangeira (o português); e que, para a afirmação do valor da cultura indígena, é importante mostrar que todas as línguas prestam-se à escrita – apenas um código e uma técnica e que todas as línguas têm regras e gramática; e, sendo assim, uma vez compreendidas num idioma, elas permitem melhor aprendizado de outros. Insistiam na importância de criar, multiplicar, exibir em toda parte textos escritos nas línguas, estimulando a expressão literária e a comunicação escrita, em geral na língua indígena.

Chegou-se ao consenso sobre a necessidade imprescindível de desenvolver a escrita nas várias línguas indígenas, como parte da valorização de um conteúdo cultural de povos diferenciados – mesmo que tal trabalho, por sua dificuldade, fosse gradual.

Esse trabalho foi – está sendo – lento, e torna-se possível somente graças à contribuição de uma professora

2. Equipe e local dos cursos: em 1992 a equipe foi composta por Lucy Seki (lingüista), Eduardo Sebastiani Ferreira (matemático) – ambos docentes da Unicamp –, Maria Aparecida Costa Bravo (professora de matemática), Nietta Lindenberg Monte (educadora) e Betty Mindlin (antropóloga). Como assessores de Rondônia, participaram Maria do Carmo Barcellos, Ivana de Souza, Eli L. de Oliveira, Nalzira de Fátima e Eliane Musa, todos professores. Em 1993 participaram: Lucy Seki, Sandra Machado (lingüistas), Jackeline Mendes (matemática), Aloma Carvalho (professora de Português), Marisa Szpigel (professora de Artes), Tomas Brene (documentação) e, ocasionalmente, André Rocha (músico). Coordenaram o curso Maria Cristina Troncarelli (pedagoga) e Betty Mindlin, com a participação de Mauro Leonel (antropólogo). Como assessoras de Rondônia, participaram Ivana de Souza e Silvana Pretel. O programa teve orientação educacional de Maria Cristina Pereira, da Escola da Vila, em São Paulo. Em 1992 o curso foi dado nas malocas do Centro de Treinamento do Iamá, em Cacoal, dirigido por Maria do Carmo Barcellos. O projeto das malocas é de autoria da arquiteta *Leda Leonel. O programa* conta ainda com a participação do lingüista Waldemar Ferreira Neto, da USP, no quadro de um convênio do Iamá e do Departamento de Letras da Universidade de São Paulo para o trabalho de educação indígena.

1. Escola de Terra Indígena Rio Branco, 1994.



de lingüística e de uma de suas alunas. Talvez mais adiante ele seja feito também com a colaboração de outros lingüistas. Juntamente com grupos de índios em cada língua, já alfabetizados em português, foram-se estabelecendo as convenções para a escrita, procurando levar-se em conta regras gramaticais ainda desconhecidas, visto que não havia tempo para a descrição perfeita de todas essas linguagens.

Em alguns casos, como no dos Suruí, usou-se um pouco a escrita já iniciada por missionários do Sil (Summer Institute of Linguistics). Textos foram escritos e distribuídos a muitos leitores, houve debates acalorados e votações em torno da ortografia. Esse processo, que durou dois anos, resultou em escrita com aceitação bastante geral, cada vez mais utilizada – e já foi possível preparar material para alfabetização.

Em outros casos, como o dos Tupari, nada havia a não ser um ou outro incipiente estudo lingüístico – e é fascinante acompanhar o pequeno número de professores indígenas Tupari inventando e debatendo a sua escrita, divulgando os primeiros textos, fato que, nesses cinqüenta anos de contato, parecia-lhes inalcançável.

Ainda noutros casos, como o dos Gavião, uma escrita criada por missionários das Novas Tribos já vem sendo usada há anos pelos índios, e embora bastante absurda e inconveniente (a mesma letra para muitos sons diferentes, atrapalhando a leitura em português), não é viável mudá-la a curto prazo sem um amplo processo de diálogo com a comunidade dos leitores. A equipe procurou aprender o código e estimular a escrita, por enquanto mesmo dessa forma – até que seja possível uma reforma ortográfica.

Trata-se, enfim, de trabalho paciente, completo, apaixonante – feito por poucas pessoas, simultaneamente, para quatro ou cinco línguas diferentes. O ideal seria uma equipe maior e poder formar lingüistas índios que, então sim, compreendendo a estrutura de sua língua, inventariam os códigos mais apropriados. De todo modo, à maneira pés-descalços, uma literatura está surgindo, com canções, mitos, bilhetes, cartas, livros de exercícios, novas palavras inventadas nas línguas (correspondendo a conteúdos antes inexistentes, como os tecnológicos, os de mercado e do dinheiro, entre muitos outros), brotando em poucos meses.

A Didática e o Conteúdo

Um fio condutor, no programa, foi refletir sobre *como* ensinar, como repassar técnicas pedagógicas tão desenvolvidas no mundo de hoje a professores pés-descalços, cuja formação, vista sob os olhos da escola oficial, alcançaria, na melhor das hipóteses, o primeiro grau, e que ficarão isolados na floresta por muitos meses, recebendo apenas visitas periódicas dos consultores, ou acompanhamento por correspondência, ao sabor das agruras financeiras de um projeto desse tipo.

Portanto, o projeto recorreu a consultores da área de educação provenientes de uma escola privada em São Paulo, a Escola da Vila, porém com experiência em programas públicos. Durante meses a equipe reuniu-se, programando o conteúdo do curso em cada disciplina e as atividades concretas quotidianas que poderiam ser desenvolvidas ao longo do ano, com aproveitamento, sempre que possível, de materiais do mato.

Optou-se, inicialmente, por limitar o conteúdo do curso a algumas disciplinas: inicialmente, Cultura Indígena, Línguas Indígenas, Português, Matemática e Artes. Já é muito para uma experiência inicial, para que os professores possam repassar aquilo que aprenderam aos seus alunos. Só mais tarde, com o tempo, será possível incluir também História, Geografia, Ciências e Estudos Sociais, que contemplem com maior rigor os direitos indígenas e o funcionamento da sociedade, muito embora, de maneira breve, alguns desses temas já estejam sendo tratados.

A orientação básica do programa, segundo a qual a cultura indígena perpassa todas as demais disciplinas, dá ao conteúdo escolar uma amplitude muito maior do que se estivessem seguindo um currículo de primeiro

grau. Aí está, ao alcance da mão, na aldeia, o saber dos velhos e a tradição, a serem pesquisados e usados em todas as aulas, infundindo aos professores confiança especial nos próprios conhecimentos.

Os professores indígenas absorveram com voracidade os conhecimentos pedagógicos, dados por meio do exemplo, mas também de reflexões explícitas de como poderiam lecionar e alfabetizar, com quais jogos e brincadeiras, quais atitudes ter quanto à disciplina e formas de trabalho, que planejamento diário etc. Procurou-se minimizar a noção estereotipada de pedagogia dada pelo exemplo de escolas rurais ou das cidades de Rondônia, e recuperar o clima de respeito ao indivíduo, à palavra e à brincadeira que são próprios da aldeia: caminho inicial para uma educação libertária, que ao mesmo tempo investigue e leve em conta formas pedagógicas próprias. Na avaliação final do curso, os professores índios demonstraram ter percebido e aprovado essa nova ótica, que lhes dá mais segurança no trabalho isolado que realizam.

Português e Alfabetização em Português

O grupo de professores indígenas é muito heterogêneo quanto à fluência na língua portuguesa – alguns mal falam, outros têm perfeito domínio do português, por vezes caboclo e arcaico, sendo grandes narradores.

As formas de trabalho em português, então, são variadas: oralmente, com jogos de dramatização em situações sociais diversas; palavras acompanhando os textos de línguas indígenas, ou colocadas isoladamente, textos, cartazes, instruções médicas e epidemiológicas, como atualmente a cólera; mitos escritos, livros, poesia, textos de reivindicação de direitos, jornais, relatórios sobre atividades do professor e aluno. Em cada situação, os trabalhos adaptaram-se aos conhecimentos dos alunos-professores; os poucos alunos que escreviam mal expressaram-se muito por meio de desenhos. Mostrou-se como o português é, para eles, pelo menos temporariamente, uma *língua* estrangeira, e de que maneira pode ser feito o ensino de uma segunda língua – com que técnicas, jogos e exercícios, incluindo a elaboração e a consulta a dicionários.

As aulas de poesia foram muito apreciadas – com a leitura de uma pequena seleção de grandes poetas brasileiros e portugueses, abrindo na escrita as várias perspectivas da poesia e a liberdade de invenção. Surgiram poesias, haicais, rimas, adivinhas. Alguns poucos alunos deram o salto para a própria língua, usando a analogia entre a poesia e suas canções. Músicas em português foram muito usadas, cantadas por todos, escritas na lousa, fazendo-se jogos para completar as palavras que faltavam, com acompanhamento de violão. Foram escolhidas cantigas do repertório regional, de gosto duvidoso, mas também de bons compositores brasileiros, como Caetano e Gil, que pouco a pouco vão entrando no universo das músicas admiradas.

Houve redação de vários tipos de texto, além de poesia – cartas às autoridades, reivindicando a contratação dos professores e descrevendo as dificuldades do seu trabalho, cartas de todo tipo, como amorosas ou formais, textos livres sobre a vida de aldeia em múltiplos aspectos, como o religioso ou a cooperação econômica.

Pela forma de trabalho – e discussão do trabalho de professores nas escolas da cidade –, com muita narração oral, que a equipe ia procurando transcrever, tentou-se mostrar aos professores indígenas que a sua especial versatilidade na fala, característica do mundo indígena, no qual a persuasão e o respeito ao discurso alheio são tão importantes, já é um elemento da escrita e lhes dará desenvoltura e criatividade no momento em que forem capazes de escrever e, mais a caminho, de se tornarem escritores potenciais.

A leitura de dois livros de mitos, Suruí e Tupari, escritos a partir de gravações de velhos narradores, estimulou algumas pessoas a escreverem, na sua expressão: *abrindo a memória* para a própria história, mesmo quando se tratava de outros grupos indígenas, cujos mitos têm com esses grande semelhança. Outras vezes os mitos foram narrados oralmente por várias pessoas e pela

equipe, numa clareira aberta para isso na floresta, criando um clima de intimidade.

Narração e leitura foram, em geral, bastante estimulados durante o curso – mesmo, talvez, não atingindo o grau necessário. Projetos como esses são pobres; quando o necessário seriam grande quantidade de livros bem-impressos e ilustrados, e muito material escrito, o que se tem são bibliotecas incipientes. Foi possível, apenas, lê-los e distribuir alguns livros bem-escolhidos para as escolas – não para a massa de alunos das aldeias. As leituras não foram apenas de ficção e poesia: havia também alguns livros sobre animais, plantas, ciências, história da escrita, problemas indígenas da Amazônia e sobre racismo e escravidão.

Todo o aprendizado do português pelos professores indígenas (assim como o das outras matérias) foi orientado para a didática nas aldeias, segundo as condições dos alunos e o seu conhecimento da língua descritos por cada professor. Preparação de jogos de memória ou de outros com escrita em português, de textos de leitura com exercícios, de atividades possíveis como caça-palavras, de listas de nomes de rios, pessoas, povos, animais, plantas, do uso de músicas e de ditado foram elaborados. Essas formas podem variar bastante de acordo com os conhecimentos que o professor indígena e seus alunos têm do português, tornando sempre possível o ensino da língua.

A orientação para a alfabetização exigiu especial atenção. Em muitas das aldeias os professores indígenas julgam possível – e estão, de todo modo, realizando – a alfabetização em português, por vezes simultânea à alfabetização na língua dos índios. Problemática como é essa concomitância, ela é um fato consumado – decorrência das circunstâncias sociais da região.

As educadoras da equipe, estudiosas de Emília Ferrero e das mais modernas teorias sobre alfabetização, foram obrigadas a adaptar as suas diretrizes a uma transformação mais lenta do trabalho já em vias de realização pelos professores índios, que aprenderam formas convencionais de ensinar, com sílabas, cópias repetitivas, alfabeto decorado etc. Resolveram ir fazendo mais lentamente o debate sobre teorias e etapas de alfabetização, apenas apontando para possíveis formas mais livres e inventivas de ensino e alternativas ao método silábico usado no momento em quase todas as escolas em funcionamento.

Matemática

A ansiedade dos índios em aprender matemática é imensa. Fazer as quatro operações, lidar com dinheiro, cheques, bancos, compra e venda, medidas de peso, área e volume – como cubagem de maneira –, fazer cálculos econômicos, estimar o lucro com castanha, borracha, produção agrícola e gastos com combustíveis, tornou-se fundamental. O programa tentou passar conteúdos, explorando ao mesmo tempo os conceitos tradicionais de etnomatemática, a representação e a contagem nas várias línguas, a contagem de anos, meses, tempo, os padrões matemáticos presentes em artesanato, construção de casas ou outras esferas da vida antiga. Noções novas e antigas, história da matemática e simulação de negócios, tabuadas e quebra-cabeças entretiveram o grupo de professores por horas incontáveis.

Atividades como elaboração de calendários uniram conceitos sobre tempo, palavras em língua indígena e português, números e desenhos muito bonitos.

Uma precisa orientação pedagógica foi dada aos professores indígenas graças às aulas de matemática ministradas com experiência em educação de primeiro grau. Explicar o porquê das quatro operações e seus algoritmos; o valor posicional dos números, por meio da construção de ábacos de papelão e outros materiais; a elaboração de jogos como bingo, jogos de dados, trilhas com situações inventadas; o aprendizado de tabuada de maneira concreta, com caixinhas de fósforos, pedras, palitos de madeira; as brincadeiras *de preenchimento* de cheques, pagamento de dívidas, até mesmo investimento – essas foram algumas das inúmeras atividades envolvidas. Alguns dos professores puderam trabalhar com por-

centagem e frações, com cálculos de inflação e aumentos salariais. A aplicação ao estudo de matemática, ainda mais com a perspectiva de poder ensinar de maneira eficiente, com brincadeiras e jogos, foi incansável.

Artes e Música

É importante abrir novas possibilidades de expressão em artes plásticas para os índios (desenho, cerâmica, pintura, gravura, escultura) e em música, bem como reafirmar e reaprender formas tradicionais. Muitas das artes antigas estão se perdendo rapidamente – mulheres que não sabem mais tecer, fazer cerâmica ou cestaria; homens que não aprendem mais a fazer flechas. Trata-se, igualmente, de recuperar formas artísticas, de evitar a imitação de modelos estereotipados impostos pela educação convencional – que é o padrão na região – e de abrir novas possibilidades técnicas e imaginativas de informação sobre a arte universal – objetivos bastante ambiciosos a curto prazo. É preciso também respeitar, ou levar em conta, a divisão do trabalho segundo o sexo, com algumas artes exclusivamente femininas na região, como cerâmica, tecelagem e cestaria.

Uma reflexão também a ser feita refere-se ao diferente significado da arte no mundo industrial e no indígena, em que os objetos são tão identificados com quem os faz e com quem os recebe.

Para a consultora de artes da equipe, que tentava mergulhar e descobrir tradições antigas recriadas de formas interessantes, abrindo um espaço de invenção e conhecimento técnico, o desafio foi grande – mas a realização do segundo curso desencadeou fortes expressões artísticas e revelou alguns artistas talentosos.

A música é uma porta especial para a escola, estímulo a material escrito – desde os folhetos com as cantigas sertanejas até as próprias canções indígenas escritas em sua linguagem. Povos de língua tonal, muitos desses grupos têm uma linguagem de assobios – correspondentes aos tons e acentos tônicos –, com a qual mantêm conversas complexas, além dos simples avisos e imitação dos barulhos de bichos e da floresta. Vários professores índios querem tocar violão e o músico da equipe deu aulas intensivas durante uma semana, ficando depois numa aldeia Gavião, onde conseguiu que um professor tocasse violão e cantasse músicas da tribo.

Espetáculos de música, arte, teatro – campos fantásticos para os atores índios, oficinas para aqueles que melhor escrevem, pintam, compõem – tudo isso poderá estar ligado às escolas indígenas, apenas com um pouco de imaginação nos programas dos cursos.

Universo Cultural

Os povos contemplados por esse programa de educação são quase todos de contato relativamente recente: os Suruí há vinte anos (1969-1973), os Zoró há quinze (1978), os Gavião e Arara há 35 ou quarenta, os Tupari há cinqüenta. No próximo ano, talvez sejam também incluídos no programa os Urueuauau, cujo contato começou em 1984, porém entre os quais há ainda grupos isolados na floresta.

Apesar das imensas transformações econômicas sofridas pelos índios com a ocupação empresarial e a imigração em massa para Rondônia na última década, o mundo cultural em todas as áreas é vivo e forte. Há muitos guerreiros e velhos índios que se tornaram adultos antes do contato com a cidade. Hábitos, regras de casamento, religião, tabus de alimentação e comportamento são, ainda de forma intensa, os antigos – apesar da entrada do dinheiro, de múltiplos casamentos com não-índios nos últimos três ou quatro anos, da degradação da vida material e social na aldeia, da influência de missionários.

São ainda, como antes – talvez não por muito tempo –, agricultores e caçadores, coletores, conhecedores da floresta amazônica (não há índios de campo nesse grupo), guerreiros por excelência. A maioria começou a desenvolver trabalho remunerado no máximo há dez anos, vendendo artesanato ou abrindo seringais. Só os Tupari,

2. Professora Arara-Karo, Terra Indígena *Lurdes, 1994.*

3. Professor Isaías Tupari, Terra Indígena Rio Branco.

de contato mais antigo, tiveram a experiência de trabalho escravo nos seringais. Para os outros, ainda há pouco na vida de isolamente no mato, sem dinheiro, roupas, alimentos industrializados, sal ou açúcar, essa é uma realidade muito recente.

A história narrada, os depoimentos de pajés e guerreiros, os mitos publicados em livros, sobre os Tupari e os Suruí (resultado de pesquisa realizada a partir de 1979), mostram como ainda é atual o mundo arcaico, transmitido agora de forma caótica e menos regrada, mas fundamental, chão para as relações familiares, comportamento social, psicologia individual, teorias sobre doença, saúde, morte, destino e educação.

Durante os cursos realizados, alguns pajés deram verdadeiras aulas magnas sobre o mundo dos espíritos, a iniciação à pajelança, a vida futura. Cantos do pajé de um dos grupos provocaram pavor incontrolável nos professores de outro e sua saída brusca da sala – mas aos poucos a convivência foi sendo retomada, com troca cautelosa de informações sobre os vários sistemas e um novo companheirismo em torno do conhecimento.

Perfil dos Professores

Uma das desvantagens de realizar os cursos na cidade refere-se a não se poder contar com a contribuição e com a força da comunidade, cujo universo tradicional é mais amplo e sólido do que aquele do pequeno grupo de professores indígenas, provenientes de etnias diversas. São jovens de aproximadamente vinte anos, já da geração do contato, que passou pela tragédia do desmoronamento caótico da vida de aldeia. Não são os melhores expoentes da cultura indígena – nem todos conhecem bem as próprias tradições, não as ouvem dos pais com a freqüência e a inteireza com que estes as ouviam dos avós. Já incorporaram ao seu quotidiano e modo de ser muito daquilo que caracteriza a sociedade industrial. Vivem um pungente desamparo, pêndulos entre o arcaico e o Brasil de fronteira, tendo sempre que fazer escolhas difíceis entre valores velhos e novos, chamados a uma reflexão complexa sobre a própria sociedade, nada fácil até para pessoas mais maduras.

A equipe de educação teve muito o papel de fazer brotar neles a sede de saber quem são, de aprender as próprias raízes. No início, tinham grande timidez para contar mitos ou descrever traços da vida indígena, conscientes de sua ignorância frente aos mais velhos de seu povo; aos poucos, ao perceberem o quanto valorizamos a sua cultura, soltavam-se e iam concordando em expressá-la à sua maneira e de modo imperfeito.

É curioso observar que têm ligações muito fortes com o que há de mais tradicional na aldeia – talvez por isso tenham escolhido o papel de professores ou, para tanto, sido escolhidos pela comunidade. Mais da metade dos professores são filhos biológicos ou classificatórios de pajés – posição atualmente não muito associada à liderança e ao poder. Assim, um jovem professor Gavião é filho de um pajé desaparecido há dois anos de forma mítica, provavelmente por desespero pela destruição da floresta e a venda de madeira pelos índios; uma das moças é filha de um dos maiores pajés Suruí e conhece muito bem a tradição do seu povo; outro pretende transcrever os cantos de espíritos do repertório de seu pai pajé, também Suruí; um jovem Tupari, cujo pai não é índio, foi criado pelo tio pajé, cujos ensinamentos assimilou, embora fale mal a língua; dois professores Arikapu são filhos de outro renomado pajé, último remanescente desse grupo a falar a própria língua – e assim por diante.

Há outros, não filhos de pajés, mas muito enraizados no mundo indígena. Um professor Jabuti é um grande contador, em português caboclo, elegante e fluente, das mágicas histórias que ouvia na infância; estimulou nos outros o desejo de pesquisarem as próprias narrações. Há um professor Canoé que não fala a própria língua – pois, embora ainda haja cerca de sessenta Canoé na Aldeia Indígena Guaporé, a língua parece estar em extinção, em parte devido a casamentos com pessoas de outros grupos. É também pesquisador do mundo indígena, com nostalgia daquilo que foi perdido.

A escolha do papel de professor talvez tenha sido fortemente motivada por afirmação cultural. Ser professor não confere posição de poder – e praticamente não há filhos de chefes nesse grupo. Muitos têm até mesmo características de marginalidade – mulheres separadas dos maridos, vários homens pertencentes a grupos quase extintos.

Mulheres

As mudanças provenientes do contato costumam aumentar a desigualdade entre homens e mulheres. Estas praticamente não comparecem às reuniões políticas e reivindicatórias de direitos, não comandam negócios, não ganham dinheiro.

A deterioração das condições de saúde as afeta ainda mais do que aos homens – são elas que cuidam das crianças e acompanham de perto sua alimentação e carências. Sofrem, passivas, o alcoolismo e as doenças venéreas de maridos e namorados.

Mais conservadoras, falando menos o português e com menor mobilidade, passam a ter a concorrência de rivais externas ao grupo – por vezes prostitutas. Casamentos mistos, de índios com mulheres da região, estão mudando todo o teor de vida na aldeia.

Para as mulheres, um programa de educação seria fundamental – afirmaria a sua posição social, contribuiria para a *eficiência* de medidas preventivas de saúde e para a sua independência econômica –, porém é difícil conseguir-se, de imediato, mulheres professoras. Poucas aprenderam a ler, em geral os meninos é que são enviados às escolas rurais. Maridos e irmãos opõem-se à sua profissionalização como professoras em virtude da necessidade de viagens à cidade a fim de freqüentar os cursos, além das horas roubadas à família.

Tem sido difícil quebrar tal círculo vicioso de desigualdade no grau de instrução. Seria necessário realizar cursos amplos para mulheres, não necessariamente voltados para a formação de professoras. No grupo de professores, as mulheres participantes são todas separadas, com filhos – por alguma razão, demorando a se casarem novamente, o que já não é padrão tradicional, pois na aldeia antiga era muito raro haver mulheres sozinhas, fossem velhas ou moças.

O Apoio aos Índios em Rondônia

É difícil imaginar um quadro mais adverso a um programa inovador de educação nos anos recentes do que o de Rondônia.

O Fim da Floresta

Desde 1986, a extração de madeira das áreas indígenas – em algumas também de minério, cassiterita e ouro –, iniciada pelo roubo de madeira por empresas, algumas de grande porte, vem assumindo proporções assustadoras. A princípio, os índios reagiram, organizaram expedições de defesa do território, apreenderam madeira roubada, máquinas e veículos dos invasores.

O governo jamais os ajudou a vender a madeira apreendida e a usar o rendimento em projetos de interesse das comunidades. Ao contrário, a Funai e outras instâncias governamentais (incluindo-se um dos presidentes da Funai, posteriormente nomeado governador em Roraima) estimularam os índios a firmarem contratos ilegais de venda de madeira e, depois, a efetuar vendas sem qualquer contrato. Estimativa mínima seria a de que, uma quantidade de madeira cujo valor de exportação equivale a um bilhão de dólares foi extraída das áreas indígenas de Rondônia em três ou quatro anos; o mogno atinge o valor de US$ 600 a US$ 1.000 por metro cúbico.

Com esses interesses financeiros em jogo, e com a ausência de qualquer apoio governamental aos índios nas áreas de saúde, educação ou economia, muitos índios acabaram sendo induzidos, subornados e *seduzidos pelas* transações comerciais e pela alta soma de dinheiro envolvida. De nada adiantou a ação bem-intencionada, mas mal-aparelhada e maldotada de recursos, de alguns fun-

cionários da Funai (como Sidney Possuelo, presidente da Fundação em 1991-1993), tentando proibir tais negociações; inútil também resultou a oposição de muitos índios, mais conscientes da importância de se preservar a floresta e de não se deixar enganar pelas madeireiras – que pagam cinqüenta vezes menos daquilo que a madeira vale, além de deixar áreas destruídas. A devastação continua, apesar de campanhas internacionais pela preservação da floresta, que obrigam o governo a esporádicas medidas para fazer cumprir a lei brasileira, impedindo o corte de madeira.

A venda de madeira desorganiza a comunidade como um furacão. O dinheiro é desperdiçado, usado apenas esporadicamente em alguma atividade útil, como assistência médica, porém sem qualquer planejamento ou qualidade. Investimento, como por exemplo na compra de gado, acaba sendo transformado outra vez em dinheiro para consumo imediato. O mais comum é alguns líderes comprarem casinhas na cidade e eletrodomésticos ou carros, que logo se quebram ou acabam causando acidentes. Os madeireiros acompanham e aconselham os índios, por vezes em estreita relação com suas associações, que os provêm com a moderna tecnologia de fax e telefones.

O uso do dinheiro altera os padrões alimentares, reduz o ritmo do trabalho agrícola, provoca subnutrição, não causada propriamente por escassez – a terra continua lá, para ser plantada –, mas por uma nova utilização do tempo, novos comportamentos, desejos de comprar comida e bens industrializados, não acessíveis a todos – pois o dinheiro não é distribuído com a mesma equidade, segundo as mesmas leis de reciprocidade da aldeia. Sobrepõe-se ao parentesco, às regras de bem viver anteriores; e a nossa sociedade bem o sabe.

O acesso à cidade, à prostituição, a um ócio sem sentido (cada vez mais há jovens que deixam de trabalhar na roça) trazem doenças venéreas, alcoolismo, abandono de condutas antes consideradas dignas.

Mortes, conflitos, crimes tornam-se comuns. Exemplo trágico foi o assassinato do líder mamaindê Capitão Pedro (de um dos grupos do Vale do Guaporé, parte do território Nhambiquara), firme opositor da devastação da floresta, em agosto de 1993.

A organização e o movimento indígena continuam, mas cheios de rachaduras, permeados pela busca desenfreada de dinheiro. No início de julho de 1993, nos primeiros dias do curso de educação, o movimento indígena local interrompeu o tráfego da rodovia Cuiabá-Porto Velho em protesto contra medidas do governo estadual que proibiam a venda de madeira e contra a apreensão do estoque de madeira e máquinas de algumas empresas; e ameaçou queimar a Delegacia de Polícia de Espigão do Oeste, na qual um madeireiro fora preso. Há apenas alguns anos o mesmo movimento indígena lutava armado para expulsar as madeireiras, posição que agora só alguns dentre eles defendiam, como o Capitão Pedro Mamaindê.

Com a atenção voltada para o dinheiro, há o enfraquecimento dos laços comunitários, especialmente aqueles de afirmação étnica e cultural. Um programa de educação por professores indígenas não tem apoio incondicional das lideranças. Alguns chefes tomaram a iniciativa da educação multilíngüe, diferenciada, sob a ótica da história indígena, e lutam para que o projeto se torne uma instituição; outros deixam-se influenciar pelas idéias correntes de madeireiros, missionários, funcionários da Funai, no sentido de que os bons professores somente podem ser não-índios, que falem bem o português e que tenham tido alguma escolaridade formal.

Os Missionários

Há um aumento escandaloso da presença de missionários em áreas indígenas, tanto em Rondônia quanto no resto do Brasil. O Sil (Summer Institute of Linguistics), as Novas Tribos do Brasil e outros crentes fundamentalistas têm conseguido apoio oficial, contratações para cargos diversos e prestígio. Os missionários vêm se aproveitando da destituição em que se encontram as populações indígenas, sem assistência à saúde, perdidos

tantos valores sociais, morais e culturais, a fim de aumentar a sua influência e converter muitos deles.

Em Rondônia, áreas como a Suruí, a Gavião e a Tupari resistiram durante anos à religião de fora e à conversão. A motivação de alguns dos professores índios para o ensino era, justamente, prescindir dos missionários, muitos dos quais falam a língua. Agora, como que vencidos, o número de crentes e pastores índios vem aumentando. A analogia com a história indígena norte-americana é curiosa e pungente: a conversão e os acordos com o governo chegam depois do alcoolismo, dos massacres, do cansaço das derrotas nas guerras pelo território e do desespero com a vida miserável nas reservas.

As Rivalidades entre os Grupos Indígenas

Na luta pela terra e pelos seus direitos e, mais recentemente, nas transações com empresas, os grupos indígenas de Rondônia vêm tentando unir-se num movimento organizado, perturbado periodicamente por ódios tradicionais. Sempre houve, entre os vários povos, inimizades profundas por razões religiosas, de limites territoriais e de casamento, com acusações de feitiçaria de uns aos outros.

As muitas mortes atuais por doenças, por falta de assistência médica e pela violência continuam a ser atribuídas aos pajés dos outros povos – sendo que, às vezes, *os encontros multiétnicos* tornam-se impossíveis.

Os cursos para a formação de professores têm sofrido, igualmente, tal impacto. No início, é sempre uma incógnita a presença de todos e os conflitos que poderão ocorrer. Há sempre o risco de não haver freqüência mínima nos cursos, que são de custo elevado e de organização elaborada.

Reconhecimento Oficial do Ensino Indígena

Há muito preconceito contra a idéia de índios com escolaridade formal reduzida assumirem o papel de professores – e não há qualquer tradição em se implantar um programa multiplicador como o descrito. Todas as regras têm que ser criadas e oficializadas, num trabalho de persuasão de autoridades e da sociedade.

Os professores devem ser contratados pela rede pública – é indispensável que recebam um salário e não é viável que sejam sustentados pela comunidade. Quais os critérios, então, para que sejam reconhecidos oficialmente, já que poucos passaram pela escolaridade formal?

Os diversos programas de educação indígena diferenciada do país, muito distintos entre si, vêm tentando elaborar normas para a oficialização do ensino indígena nas leis de educação e nos contratos de trabalho. É importante manter a flexibilidade para permitir a multiplicação da instrução que o ensino por índios proporciona.

Estabelecer critérios não é tão simples, mas alguns pontos básicos devem ser considerados. O professor deve falar a língua da comunidade, pertencer a ela e morar na aldeia. Em casos excepcionais de grupos já extintos ou com poucos remanescentes, ele deve ser ligado à comunidade por parentesco ou convivência. Ele deve ser escolhido pela comunidade como professor, ter conhecimento da cultura do grupo, condições e interesse em pesquisar as tradições entre os mais velhos. É importante que atue na afirmação dos valores étnicos e culturais do grupo indígena – e que não faça parte de outras religiões ou seitas.

Como medir a sua eficiência como professor? Deve ter capacidade de aprendizado ao longo do tempo e dons didáticos. O seu potencial de professor é o que deve ser avaliado. Não importa se a sua escolaridade for pequena ou insuficiente, desde que fique evidente a possibilidade de ele absorver e difundir novos conhecimentos. Importante também é a capacidade de escrever a própria língua e a aptidão para compreender as regras gramaticais.

Com esses critérios, certamente, os professores índios levarão vantagem sobre candidatos não-índios da região. Mais difícil será verificar se estão cumprindo a contento as suas tarefas, com assiduidade e aplicação, e quais os resultados obtidos. Não é conveniente ter índios recebendo salários se não estiverem desempenhando bem as suas funções; por outro lado, os critérios das secretarias de

4. Grupo de professores indígenas do Projeto Iamá de 1993.

educação estaduais e municipais referem-se a outra cultura e não têm de ser necessariamente seguidos.

O reconhecimento oficial da educação diferenciada tem, ainda, que ser conquistado, invocando-se toda a complexidade de uma situação específica.

Dificuldades no Trabalho dos Professores e um Novo Espaço para o Conhecimento

Nos cursos e encontros realizados, é comum haver longas sessões sobre as dificuldades dos professores e seus métodos de ensino.

A profissão é desvalorizada – pequeno salário, pouco tempo para as atividades da roça, da caça e, ainda, prestígio não significativo junto à comunidade, hoje tão voltada para atividades comerciais, mais do que culturais.

As condições de trabalho são difíceis: quase nenhum material escolar, por vezes locais precários como salas de aula, ausência de livros, de orientação, de diálogos sobre métodos e formas de trabalho. A formação dos professores é mínima – eles são, como conseqüência, acometidos pela insegurança, e alguns julgam ter conhecimentos quase iguais aos dos seus alunos. Têm que enfrentar concorrentes melhor preparados do ponto de vista formal: missionários, pessoas contratadas pela Funai ou pelo governo. Eles ficam intimidados com as avaliações e testes a que, às vezes, são submetidos. Com tudo isso, mesmo assim eles vão tocando o projeto, inventando, seguindo uma rotina contínua e disciplinada, com muita força de vontade.

O problema mais premente refere-se à sua contratação como professores leigos – estaduais ou municipais –; apenas a metade o conseguiu. As Prefeituras e a Secretaria Estadual de Educação têm usado as poucas vagas disponíveis para contratar missionários, que são mal preparados quanto à instrução formal; até os madeireiros falam em contratar professores...

Inquietos em relação ao seu futuro como profissionais, ameaçados por esses rivais etnocêntricos, seria necessário que os professores contassem com maior apoio da comunidade e dos líderes nas suas reivindicações junto às autoridades. Emociona o desamparo e o isolamento desses jovens, que estão aprendendo e ensinando conteúdos estranhos e exercendo, pela primeira vez, um papel difícil e controvertido.

O curso foi uma oportunidade para, em conjunto, começarem a mobilizar-se, escrevendo cartas reivindicatórias a diversas autoridades públicas e tendo companheiros com os quais podem trocar experiências e expandir-se.

Um Aprendizado para a Equipe

Para a equipe que está formando os professores indígenas, composta na sua maioria por pessoas jovens, com experiência urbana regional ou do Sul do país, os cursos são um aprendizado sobre o Brasil. Elas tiveram um contato abrupto com o drama dos índios, com a violência regional, com os problemas econômicos brasileiros – como os grandes projetos econômicos e hidrelétricas. Começaram a imaginar soluções de política educacional e refletiram sobre a questão indígena. O seu empenho, entusiasmo, empatia pela riqueza do universo indígena – bem como a tristeza pelo desamparo em que vivem, foram comoventes. O programa, da mesma forma que atua como formador de equipes multiplicadoras de idéias, representa uma esperança.

O Tempo Redescoberto

É difícil saber se um programa como esse conseguirá ter relativa continuidade, necessária para resultados mais significativos. Seria preciso contar com razoável soma de recursos, difíceis de serem assegurados. Mesmo que ele seja interrompido dentro de alguns anos, já terá tido algum valor se conseguir reacender a *auto-estima*, fazer brotar entre os índios a curiosidade de investigarem o próprio passado, de preservarem a face antiga erudita e artística ao mesmo tempo em que criam uma nova identidade.

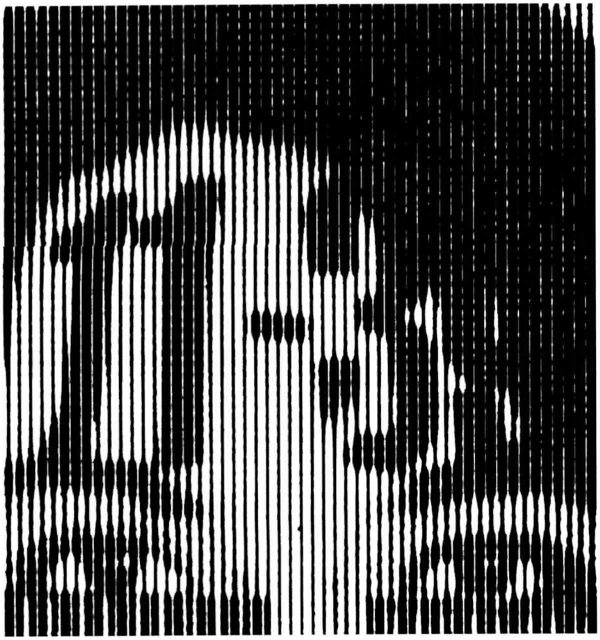
Em meio ao verdadeiro caos da violência e do desregramento social que vivenciam, considera-se muito se *eles conseguirem* puxar os fios submersos daquilo que foram, daquilo que querem ser como etnia e comunidade que faz parte, também, do conjunto dos cidadãos brasileiros.

Tal como uma parceria feita nas águas em turbilhão, semelhante à nossa, pleno ovo da serpente que é o Brasil de hoje, nascem com o programa educacional núcleos criativos e utópicos, aqui e ali, tentando manter e alimentar uma tradição cultural – ao recitar poesia, mergulhar na ficção, tomar livros das estantes como tábuas de salvação, enveredar pelas muitas formas de arte. É isso que, de alguma forma, estão fazendo os professores indígenas num universo que arrisca desmoronar.

A curta experiência de ensino realizada vem provar que não se trata de meta inalcançável, que é possível o reencontro com as raízes e com a história não colonizada. Basta uma política pública de respeito ao Outro.

3. POESIA E PÓS-MODERNIDADE[1]

Ricardo Araújo



Antecedentes Teóricos do Pós-Moderno: Olhar para o Passado para se Chegar à Modernidade

Não se pode falar de uma poesia pós-moderna, mas, imediatamente, deve-se dizer que existe, sim, uma poesia pós-moderna. Parece que estamos diante de um falso axioma. Entretanto, físicos e matemáticos, melhor que quaisquer outros pesquisadores do conhecimento, sabem perfeitamente que as aporias são mais constantes do que imaginava a antiga [e vã] filosofia. Em outros termos: antes mesmo de se falar numa poesia pós-moderna, é possível falar de uma poética pós-moderna, ou seja, uma reorientação na narrativa, cuja intencionalidade opera uma mudança no estatuto da modernidade apontando para uma poesia que já não se vê apenas como produto de uma mentalidade moderna.

1. Este texto foi escrito com Soraia Silva.

Assim, a pós-modernidade encontra uma justificativa teórica numa posição, poder-se-ia dizer, metafísica, pois somente poderá ser entendida numa íntima união ou conexão entre um aporte teórico, ancorado numa pesquisa que englobe leituras variadas e de graus diversos (multilingüístico, multidisciplinar, parassemiótico e metassemiótico), e numa eurequização, ou seja, em um lance criativo. O Orbaneja cervantino[2], que pintava um galo e escrevia ao lado: "Isto é um galo" para orientar os contempladores, ou o "Isto não é um Cachimbo", de Magritte, equivalem à "explicação" atual que os diversos autores dão sobre suas produções, ou seja, antes mesmo de se passar para a fruição do objeto, tem-se que passar pelo "inferno" da poética, da explicação tipo "Eu fiz pensando", "A minha intenção era", "Para se entender o meu trabalho antes é preciso", isto é, precisa-se primeiro de um discurso que semantize o entorno do objeto artístico.

Uma outra instrução necessária, como um manual de orientação, para identificar a poesia pós-moderna, é aquela dirigida para as definições que determinam o adjetivo moderno sem o elemento afixado: moderno seria, nesse plano, uma ruptura. A ruptura, por seu turno, impõe ao conceito pós-moderno duas grandes posições opostas. A primeira afirma o conceito de ruptura, sendo o moderno, e em seu seio o pós-moderno, momentos de ruptura dentro da tradição. A segunda nega a impossibilidade dessa ruptura, o que justificaria uma espécie de consiência crítica da modernidade. Lancemos um olhar rapidamente sobre algumas teorias do pós-moderno:

a) Ortega y Gasset, em *A Desumanização da Arte*[3], infere que a arte vanguardista tenciona ser apenas objeto artístico, sem qualquer apego social ou emocional. Na mesma linha, Peter Bürger, em *Teoría de la Vanguardía*[4], atualiza o conceito propondo a quebra na ruptura com a "práxis vital" como sendo a grande marca da obra vanguardista, deixando de lado a obra sacra e em harmonia com o social e o humano. Curiosamente, a tendência pós-moderna inverte os postulados gassetiano e bürgeriano: há uma humanização da tecnologia que aponta para uma nova práxis ou uma harmonia com a tecnologia. Onde havia disjunção, volta-se, mercê da analoironização, a uma nova conjunção.

b) Para Octavio Paz[5], por outro lado, o fenômeno da pós-modernidade seria decorrência de um contínuo acúmulo de rupturas temporalizadas, que se acumulam dialeticamente para formar um tecido maior (a formação social para Marx) e que seria toda a tradição. Portanto, a tradição se atualiza (*reloaded*) ao incorporar as marcar de rupturas e permite, por outro lado, que as rupturas busquem a tradição, que será a grande aglutinadora dessas contínuas rupturas.

c) A obra de Lyotard, *A Condição Pós-Moderna*[6], de 1979, ainda é a mais lúcida para se entender aspectos do pós-modernismo, uma vez que o autor percebeu a impossibilidade de se teorizar, com as garantias do dogmatismo cartesiano, todas as facetas do fenômeno. Assim, Lyotard apóia-se mais numa leitura relatorial, num inventário dos modos de atuação do pós-moderno que lembra glosas, rodapés, comentários, em vez de uma pretensa leitura de totalidade analógica, com o sentido tradicional ou clássico, que permitiria uma leitura de toda a época precedente ao chamado moderno.

d) Fredric Jameson[7] pretende fazer uma leitura hermenêutica do fenômeno pós-moderno. *Ancorado numa* tradição marxista – e por isso essencialmente analógica –,

2. Foi Cervantes quem percebeu essa intencionalidade em se demarcar o objeto estético pela primeira vez em *El Quijote*. Deve-se destacar também na introdução dessa obra que o autor propõe uma espécie de "centão", um poema composto por pedaços de outros poemas. Na obra cervantina o centão é composto por frases latinas para se criar a idéia de uma erudição.

3. Ortega y Gasset, *A Desumanização da Arte*, São Paulo, Cortez, 1991.

4. P. Bürger, *Teoria de la Vanguardía*, Barcelona, Ediciones Península, 1987.

5. O. Paz. *Los Hijos del Limo. Del Romanticismo a la Vanguardía*, Barcelona, Seix Barral, 1978.

6. J.-F. Lyotard, *A Condição Pós-Moderna*, Rio de Janeiro, José Olympio, 2002.

7. F. Jameson, *Pós-Modernismo – A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*, São Paulo, Ática, 2000.

o autor busca uma compreensão total do fenômeno, seguindo a tradição do melhor *scholar* e da totalidade iluminista. Jameson também parte de noção "capitalismo tardio", tomada de empréstimo do trotskista Ernest Mandel. O que o autor de *Marxismo e Forma* consegue são algumas especulações para fenômenos que estão longe da visão marxista: por exemplo, quando ele utiliza o termo "salto quântico", sem explicar e exemplificar o significado. Jameson utiliza ainda antigas proposições do tipo "passagem da quantidade para qualidade", em comunhão com autores dogmáticos como Plekhanov ou Lefèvre. Portanto, Jameson, para não romper com a tradição marxista, impõe ao conceito de modernidade reação "tardia" que compromete totalmente uma leitura do fenômeno "pós".

e) Habermas, numa série de discussões, retoma também a temática marxista propondo a pós-modernidade como uma espécie de consciência crítica do "discurso da modernidade", por meio de uma visão nietzschiana que somente ocorre "quando o sujeito se perde, quando se move à deriva das experiências pragmáticas que exerce nos esquemas tradicionais de espaço e tempo". Portanto, segundo essa "consciência crítica", a pós-modernidade estaria ainda dentro da esfera da "superestrutura" do pensamento moderno. Para Habermas, quando tal efeito ocorre sobre esse sujeito, ele "se vê afetado pelo choque do súbito". E então o filósofo recorre a Octavio Paz para dizer que o sujeito, então, efetiva "a esperança da verdadeira *presença*"[8].

O moderno seria esse movimento de se voltar ao passado a fim de "explicá-lo" à luz do hodierno, a modernidade seria a autoconsciência desse voltar-se para o passado. Modernidade seria, nesse caso, uma espécie de totalidade metafísica que validaria o ato de perceber o passado. Ocorre que, do ponto de vista moderno, o olhar efetivamente foca o objeto no passado, enquanto que a modernidade apenas teoriza aquele ato moderno, vivenciando, desse modo, com um certo distanciamento, aquele fruir moderno. Dessa forma, a modernidade é vista como um modo de vida, uma tendência, um certo ar de consciência que atualiza uma atitude. Já o moderno é um ato que quase todos os homens pós-iluministas se acostumaram a aceitar. O homem moderno fala do homem antigo e se diferencia dele ao denominá-lo como tal. O homem antigo, por seu turno, nem se autodenominava e nem denominava os seus antecessores. Por sua vez, o homem que vivencia a modernidade assume uma tendência crítica em relação ao homem moderno. Ele, no fundo, atualiza, *reload*, metalingüisticamente o homem moderno. Em poucas palavras: o homem moderno tem que voltar o seu olhar para trás afim de poder alcançar a modernidade.

Não é à toa que a grande divisão tripartite do tempo – antigo, médio e moderno – tenha nascido no período do Iluminismo com os enciclopedistas. D'Alembert[9], Diderot e outros buscavam uma leitura de todas as produções anteriores: literatura, matemática, física, biologia e filosofia. A visão moderna, então, implicava projetar-se em direção ao passado para ler e rever absolutamente todos os fatos acontecidos à luz da metodologia moderna. Desse modo, um fato passado somente encontraria a sua justificativa a partir do olhar moderno.

Da Linguagem Linear à Linguagem Explosiva: A Poesia Concreta Brasileira e o Começo do Pós-Moderno

Ao se olhar para trás, não há como não ver e "rever" algo que já aconteceu. Tal ato aponta para o lance irônico de se contrapor aquilo que foi ao estar-se vivenciando o que ocorreu, sendo esse movimento a busca de recompor-

8. J. Habemas. *El Discurso Filosófico de la Modernidad*, Madri, Taurus, 1989, p. 121.

9. D'Alembert rivalizou até com Euler na matemática. E embora se acredite que o último grande filósofo que detinha a totalidade dos conhecimentos tenha sido Leibniz (matemática e filosofia), talvez seja mais correto dizer que foi D'Alembert.

se o início da analogia[10]. A atitude irônica em relação ao passado ocorreu principalmente com as vanguardas históricas e seus principais avatares – Apollinaire, Reverdy, Vicente Huidobro, Paul Eluard, Tristan Tzara, Maiakóvski, André Breton, Aragon, Oliverio Girondo, e tantos outros, em várias partes do mundo. No Brasil tem-se, principalmente na obra de Oswald de Andrade, a concepção irônica mais bem desenvolvida no chamado modernismo brasileiro.

O olhar para trás aponta para uma busca de analogias, ou em sentido pós-moderno, para o analoirônico; isso ocorre a partir das vanguardas, principalmente de Apollinaire, do modernismo de Oswald de Andrade, do formalismo extremamente rigoroso de um João Cabral de Melo Neto e de uma charada criativa proposta por Mallarmé em *Un Coup de Dés*[11]. No Brasil, o analoirônico surge de um movimento que não se propôs a ser apenas vanguardista, ou a teorizar sobre o moderno, mas, sim, de um movimento que buscou uma identidade analógica pelas semelhanças por meio de extratos temporais diversos; isso significou uma sobreposição do analógico ao irônico. Esse movimento foi o concretismo, e com ele pode-se dizer que o período do movimento de concentração apenas na ruptura termina e abre espaço, então, para os traços paradigmáticos da poesia pós-moderna, não só no Brasil, como também em várias partes do mundo. Tais traços são:

a) Valorização do estrato visual;
b) Busca de uma estrutura "verbivocovisual";
c) Utilização de outras linguagens;
d) Extremo rigor no sentido formal do arranjo das letras e da palavras;
e) Busca de estruturas lingüísticas que dialoguem em um sentido intersemiótico;
f) Uma espécie de dissonância cartesiana antevista por Mallarmé, no seu famoso poema *Un Coup de Dés;*
g) Visualização do poema como uma espécie de tradução interlingüística e intralingüística e, principalmente, intersemiótica;
h) Aproximação da palavra ao ritmo musical, com a disposição coreográfica e os esforços da dança e da arquitetura.

Embora os planos originais da poesia concreta tenham no seu nascedouro características fundamentais

10. Analogia e ironia vêm sendo estudadas há muito tempo. Giambattista Vico, em sua *Ciencia Nueva*, na parte denominada "Lógica Poética", fala em movimentos complementares que primeiramente são percebidos pela semelhança (analogia) e, num segundo momento, pela diferença (ironia): "A ironia só pôde começar nos tempos da reflexão, pois ela é formada pelo falso com base numa reflexão que toma a forma de verdade" (G. Vico, *Ciencia Nueva*, Barcelona, Ed. Orbis, 1985, p. 178, § 408). Octavio Paz, em seu livro *Los hijos del Limo – del Romanticismo a la Vanguardia*, *op. cit.*, desenvolve habilmente os dois termos para alicerçar a sua teoria da modernidade. Por outro lado, os conceitos viquianos chegam a Hegel e Marx: enquanto o primeiro dizia que os acontecimentos ocorrem duas vezes na história, o segundo complementa, de forma quase literal, os conceitos viquianos, dizendo que Hegel tinha razão: "Hegel observa em uma de suas obras que todos os fatos e personagens de grande importância na história do mundo ocorrem, por assim dizer, duas vezes. E esqueceu-se de acrescentar: a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa" (K. Marx, *Os Dezoito Brumários de Luis Bonaparte*, São Paulo, Abril, 1978, p. 329, Os Pensadores). Substitua-se tragédia por analogia e comédia por ironia. O analoirônico é um momento depois da repetição do movimento (tragédia>comédia/analogia>ironia), ou seja, depois do segundo instante, que aponta para o aspecto irônico, tendo contudo o movimento analógico como campo de força dominante, como eixo central, ou seja, como direção vetorial do movimento. No iroanalógico, ocorre um processo semelhante nos dois primeiros momentos do movimento, sendo que, entretanto, o vetor direcional apontará para a sobreposição do irônico.

11. É interessante notar que o célebre verso de Mallarmé, *Un coup de des jamais abolira le hasard*, tem início em Platão. Na *República*, encontramos o mesmo sentimento da sorte, do acaso, que não pode ser regido pelo simples rigor estatístico, probabilístico, *matemático, lógico:* "A reflexão sobre o acontecido e o ordenar nossos atos, como diante de um lance de dados desfavorável, de acordo com o que a razão nos diz ser o melhor, sem fazer como as crianças que, ao receberem um golpe, agarram-se à parte dolorida e perdem tempo gritando, ao invés de disciplinar a alma para que procure imediatamente um remédio, restabelecendo a parte caída e doente e eliminando os queixumes com a medicação" (Platão, *A República*, livro X). Portanto, onde Jamenson vê uma espécie de marxista Mallarmé, trabalhando uma economia política próxima àquela de David Ricardo ou Adam Smith, seria melhor procurar ver a ironia da materialidade transformar-se numa idealidade platônica com todas as conseqüências dessa analoironização.

para o entendimento da poesia pós-moderna, não se deve confundi-la com esse tipo de poesia, pois as formas atuais ou pós-modernas são, antes, herdeiras daquela.

Um momento convergente da poesia concreta com a poesia pós-moderna pode ser ilustrado pelo poema "Pós Tudo" (1984), de Augusto de Campos. O poema composto na década de 1980 propõe as principais questões teóricas ligadas à poesia que, seguindo as proposições polêmicas de Lyotard, de Jameson ou Habermas, abririam o campo de discussão, num primeiro momento, em torno de uma poética desenvolvida no âmbito do "pós". Ou seja: a questão do momento, da agoridade, da mudança encarada quase que trotskistamente[12], ao redor do conceito de revolução permanente, e o dogma em torno da forma revolucionária, a ambição, desenvolvida posteriormente em Arnaldo Antunes, em torno do "tudos"[13], a mudez de um poeta que não precisa mais manifestar, romântica ou vanguardisticamente, a sua poesia, mudez que aponta também para um vetor de resignação frente à crítica, mais própria de Augusto de Campos, mas que também pode apontar para uma descrença acerca desse homem solitário, mais comum em João Cabral de Melo Neto e em Paul Celan[14]. Enfim, o poema de Augusto de Campos serve como um divisor de águas entre um momento propriamente da modernidade concretista e outro do "pós" (Fig. 1), em que a saída é "fé em deus e pé na taba"[15], conforme seus leitores que, não podendo presumir o futuro, puderam decodificar, ou seguindo o melhor de *Edgar Allan Poe*, conseguiram descriptografar.

A propósito do poema e de uma possível teorização da poesia pós-moderna, Augusto de Campos escreveu as seguintes palavras:

O poema (que não deve ser lido apenas na seqüência pregnante horizontal, mas admite leituras ópticas verticalizadas) tem ao menos dois níveis de significado, capsulados no "mudo" final (de "mudar" e "ficar mudo"). O primeiro, pessoal, auto-irônico, que sinaliza para a saturação da linguagem poética e o questionamento permanente do artista; deve encarar um beco sem saída e ao mesmo tempo prosseguir sem jamais considerar terminada a sua obra. No segundo nível, ao enfatizar indiscriminadamente a idéia do que vem depois (pós-tudo) o poema quer ironizar a idéia de "pós-moderno". Ou pelo menos do pós-moderno entendido como um retorno ao passado ou um arquivamento das práticas de invenção e vanguarda em favor de uma atitude eclética e conformista. Do ponto de vista do autor, a invenção é o dever principal do poeta; a poesia, uma revolução permanente, sendo a modernidade o seu local irrenunciável, ainda que ao preço do silêncio. Dilema: não repetir, mas não voltar atrás. Assim, diante do "pós-tudo", embora se veja a si próprio como um "ex-poeta" ou um "ex-tudo", ele estuda. Em face de cada nova situação "sem saída" ele ao mesmo tempo muda e emudece[16].

Mas é na experiência do videopoesia que a poesia concreta assume as características da arte pós-moderna, ao traduzir em linguagem multidimidiática as premissas propostas em torno do vocábulo "verbivocovisual". O *Vídeo Poesia* é composto por sete poemas: "Bomba" e "SOS", de Augusto de Campos; "Parafísica", de Haroldo de Campos; "Femme", de Décio Pignatari; "Dentro", de Arnaldo Antunes, e "O Arco-Íris no Ar Curvo", de Júlio Plaza. O período de elaboração desse trabalho foi de janeiro de 1992, quando se iniciou o primeiro poema, "Bomba", de Augusto de Campos, a maio de 1994, data da finalização e edição, em fita *Betacam*[17], de todos os poemas do conjunto. O *Vídeo Poesia* é o resultado de um esforço conjunto de pesquisadores das áreas de engenharia eletrônica e arquitetura e do grupo de poetas ligados à poesia concreta.

12. L. Trotsky, *A Revolução Permanente*, São Paulo, Global, s.d.

13. Refere-se ao pronome indefinido de virtude totalizante e que se torna mais lato na criação pluralística antunesiana "tudos". Conforme Arnaldo Antunes, *Tudos*, São Paulo, Iluminuras, 1993.

14. Veja-se a excelente comparação do silêncio e da mudez em Paul Celan e João Cabral de Melo Netto, em M. Carone Netto, *A Poética do Silêncio*, São Paulo, Perspectiva, 1979.

15. *Tribalistas*, CD, Arnaldo Antunes, Carlinhos Brown e Marisa Monte, São Paulo, 2002.

16. Augusto de Campos gentilmente colaborou para este artigo, através de um *e-mail*, expondo as idéias acima transcritas.

17. *Betacam*, SVHS ou Super-VHS e U-Matic são denominações de fitas magnéticas para videocassetes profissionais. A diferença de uma para outra está no tipo de equipamento (gravador) utilizado (os sistemas SVHS, Super-VHS e U-Matic). Hoje, com o processo de digitalização, a edição não-linear, a fita magnética começa também a perder espaço. Tudo cabe em uma mídia Mini DV.

A seguir, alguns momentos dos poemas que compõem o *Vídeo Poesia*:

– Poema "Bomba" (Augusto de Campos). Duração: 90". Poema de Augusto de Campos. Sonorização de Augusto de Campos e Cid Campos, com engenharia sonora de Cid Campos e Manny Monteiro. Esse poema foi elaborado no Laboratório de Sistemas Integráveis (LSI), na Silicon Graphics, com *software* Alias Studio. Modelagem e renderização de Alexandre Schalc Leal. Transferência dos *frames* para uma fita-destino U-Matic, SVHS, realizada por Carlos Freitas.

– Poema "Parafísica" (Haroldo de Campos). Duração: 1'. Poema de Haroldo de Campos, com leitura do próprio poeta. Animação realizada no LSI, na Silicon Graphics, com *software* Alias Studio. A modelagem e a renderização do poema ficaram a cargo de Alexandre Schalc Leal, e o responsável pelo processo de transferência algorítmica dos *frames* para uma fita de vídeo destino de U-Matic e SVHS foi Carlos Freitas (Fig. 2).

– Poema "Femme" (Décio Pignatari). Duração: 90". Leitura em português, francês, espanhol e inglês de Décio Pignatari, com acompanhamento musical de Lívio Tragtenberg e Wilson Sukorski. Modelagem e renderização em 3D Studio, com a ajuda de Leonardo Cadaval. Os *frames* foram transferidos no próprio LSI para uma fita de SVHS.

– Poema "Dentro" (Arnaldo Antunes). Duração: 1'. Sonorização de Arnaldo Antunes, Arto Lindsay, Rodolfo Stroeter. Computação gráfica de Leonardo Scherer (New Vision), *software* TDI Explorer. Os *frames* foram descarregados numa fita *Betacam*.

– Poema "Arco-Íris" (Júlio Plaza). Duração: 1'. Poema de Júlio Plaza, com sonorização de Ruggero Andrea Ruschioni e computação gráfica de Paulo F. Marques Gonçalves e Renato Silos. Poema modelado e renderizado em 3D Studio e descarregado numa fita de SVHS no Laboratório de Sistemas Integráveis (LSI) (Fig. 3).

Com o *Vídeo Poesia*, a poesia concreta penetra na poesia totalmente ambientada num universo multimidiático. E é desse universo que surge a poesia do principal poeta pós-moderno do Brasil: Arnaldo Antunes. Dois trabalhos desse poeta ilustram as suas ligações com as tendências pós-modernas: *Tudos* (1990) e o álbum *Nome* (1993)[18]. Arnaldo Antunes é uma espécie de "ciberpoeta", conforme definição de Augusto de Campos: busca compor as suas obras com a interação de várias linguagens, tais como a poesia gráfica, visual, cinema, música e vídeo.

Eduardo Kac é outro criador que se utiliza das novas tecnologias. Assim como Augusto de Campos, Kac compôs poemas holográficos e em ambientes tridimensionais. Com a sua peça *Telepresença*, esse poeta realizou um trabalho de criação em rede que durou aproximadamente cinco horas, que é uma espécie de *telepresence art*. O trabalho intitulado *Ornitorrinco in Eden* (1994), conta com a ajuda de câmeras e computadores, por intermédio dos quais Kac, com a linguagem da Net, estabelece relações entre homens e máquinas em posições remotas.

Colunas de jornais, seções de revistas, antologias temáticas, livros de concursos, publicações individuais, páginas na Internet, esses meios e outros, divulgam uma grande profusão de produções poéticas. Podemos citar, por exemplo, a revista *Cult – Revista Brasileira de Literatura*, que publica em sua seção de poemas, entre outros, nomes como: Rodrigo Guimarães (psicólogo, editor geral da revista de saúde *Bisa*); Renata Pallottini (professora de dramaturgia da USP); Felipe Nepomuceno (poeta, autor de *O Marciano* e *Calamares*, 7 Letras); Carlos Ávila (poeta e jornalista, foi editor do *Suplemento Literário de Minas Gerais* de 1995 a 1998); Ronaldo Cagiano (advogado e poeta); Jeová Santana (professor de Teoria Literária); todos, de uma certa forma, influenciados pelo cânone literário vigente desde as décadas de 1940 e 1950, senão pela vertente romântica e a concretista pós-moderna, como demonstra o fragmento do poema dedicado a João Cabral de Melo Neto por Rodrigo Guimarães:

18. *Tudos*, 3. ed., São Paulo, Iluminuras, 1993; *Nome* (álbum com CD/Vídeo, realização Arnaldo Antunes, Célia Catunda, Kiko Mistrorigo, Zaba Moreau), São Paulo, BMG Ariola, 1993.

p
o
ee ee
m
a
o fruto cruz [...][19]

Numa antologia de poemas sobre Brasília, organizada por Mark Ridd, podemos observar o mesmo fenômeno, incluindo-se nomes como o de João Cabral de Melo Neto, acima citado, que na antologia está presente com o seu poema "A Brasília de Oscar Niemeyer", aparecem poetas como Nicolas Behr e o seu "Drummond Brasiliensis", estabelecendo-se a influência explícita no próprio nome do poema. Outros poetas também plasmam as suas influências líricas, de corrente pós-modernista, em suas digressões sobre Brasília: Dora Duarte, com o seu feminino e esperançoso olhar de "Buganvílias"; Cassiano Nunes mostra a sua missão de poeta pioneiro, na Capital Federal, que não esquece a sua origem marina, com o seu "Sou de Santos"; Hermenegildo Bastos e sua simplicidade epifânica espiritual com "Brasília"; em "O Menino da Praça", Henryk Siewierski não deixa escapar a sua visão político-social; e o cosmopolita Danilo Lôbo sobrevoa sobre "A City: Brasília"; Ricardo Araújo, mordaz em sua crítica dos feios lagartos dançarinos de "Brasília", Marta Helena de Freitas com *Eroslogia* e Adriana Zapparolli e sua *Erótica*, via www.zeniteblog.21pnet.

Transversalidades à parte, no caso da produção poética interfaceada por novas mídias pode-se citar a relação elencada por Carlos Adriano em seu artigo sobre "Livros e CDs" que exploram as *interfaces* da poesia com outros códigos e tecnologias que estendem a expressão da linguagem poética[20]. Adriano pontua: *Nome* (BMG Brasil) e *2 ou + Corpos no Mesmo Espaço* (Perspectiva), de Arnaldo Antunes; *Isto não é Livro de Viagem* (Editora 34) e *Crisantempo* (Perspectiva), de Haroldo de Campos; *TemperaMental* (Demolições Musicais), de Décio Pignatari, Livio Tragtenberg e Wilson Sukorski; *Poesia é Risco* (MC2 Studio), de Augusto de Campos e Cid Campos; *Algorritmos* (Musa de E. M. de Melo e Castro; *Ensaio sobre o Texto Poético em Contexto Digital* (Fundação Casa de Jorge Amado), de Antonio Risério; *Roteiro de Leitura: Poesia Concreta e Visual* (Ática), de Philadelpho Menezes; *Poesia Visual-Vídeo Poesia* (Perspectiva), de Ricardo Araújo; *Poesia Sonora Hoje* (Estúdio de Poesia Experimental e Laboratório de Linguagens Sonoras do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC), coordenação de Philadelpho Menezes; *Poesia Paulista: 12 Canções* (Laboratório de Acústica Musical e Informática do Departamento de Música da ECA-USP), coordenação de Dante Pignatari; *Ouvindo Oswald* (Funarte/RJ), organização de Augusto de Campos, coordenação musical de Cid Campos; *Profetas em Movimento* (Editora da Universidade de Brasília), coordenação de Soraia Maria Silva e Ricardo Araújo.

Outros poetas como Frederico Barbosa, Moacir Amâncio, Sebastião Uchôa Leite e Nelson Ascher tentam uma ruptura menos radical uma vez que seus trabalhos se desenvolvem inteiramente no suporte livro. Assim, a sua inovação encontra-se mais ancorada no plano do léxico – com ousadas criações ou neologismos –, como ocorre em Frederico Barbosa, ou em apuradas composições reflexivas que exprimem uma experiência de desterritorialidade, cujo exemplo se dá com Moacir Amâncio, ou em certos preciosismos sintáticos, que ocorrem em Uchôa e Ascher. Pode-se abrir outro campo da poesia contemporânea nas produções de Ernesto Manuel de Melo e Castro, de *Algoritmos*, ou *Uma Poética do Pixel*, em que o autor aprofunda algumas formas interativas de linguagem por meio de conceitos como "infopoemas", "tridialógicos", "hiperescritas", "fractopixels" e "transfim"[21]. Luiz Ruffato pode muito bem fazer parte desse grupo com a sua produção poética marcada por uma preocupação *substantiva em*

19. *Cult*, n. 43, São Paulo, Lemos Editorial, ano IV, p. 34.

20. *Cult*, n. 31, São Paulo, Lemos Editorial, ano III, pp. 16-21.

21. E. M. Melo e Castro, *Algoritmos. Infopoemas*, São Paulo, Musa, 1998.

QUIS
MUDAR TUDO
MUDEI TUDO
AGORAPÓSTUDO
EXTUDO

MUDO

Figura 1.

Figura 2.

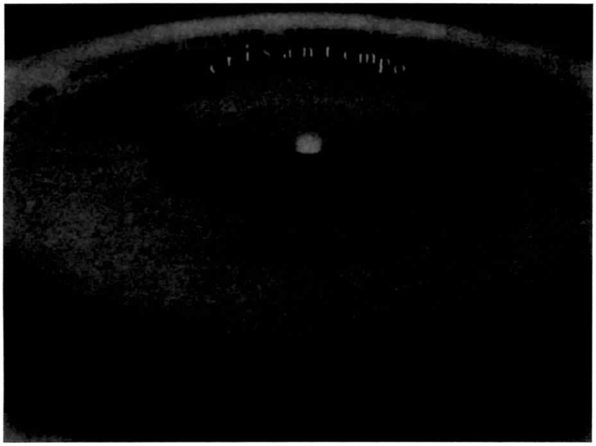


Figura 3.

relação à palavra poética, que brota de uma reflexão ponderada entre a tradição e o novo: "Aguarda-nos: envolta cabeça/num turbante, encoberto o rosto/pelo véu de uma samambaia./Nada diz – agora as palavras/um estorvo seriam. Contempla-nos,/apenas – como se fôssemos nós,/ apenas – como se fôssemos nós,/os mortos"[22]. Preocupações ancestrais, como o simbolismo espiritual da palavra, presente no universo das correspondências do material com o espiritual, já não embalam o coração do poeta, que geme em suas notas poéticas, acima citadas, e que marcam o materialismo dialético pós-moderno.

Um Parêntesis Poligonal: João Cabral de Melo Neto e a Didática do Não Mostrar Tudo

Outro poeta que merece destaque é João Cabral de Melo Neto, que embora cronologicamente não pertença a essa geração que estamos denominando de pós-moderna, talvez tenha sido o maior exemplo de construção que ultrapassa a composição vanguardista ou moderna, pois, enquanto estas estão mais interessadas em "mostrar" os aspectos evidentes da modernidade, assim como ocorre na arquitetura, a poesia pós-moderna empreende uma viagem em torno do desconhecido ou do não "mostrado", ou seja, tal como os criptógrafos ou charadistas antigos e medievais, cujo maior exemplo talvez tenha sido Rabanus Maurus. Assim João Cabral compõe todo um poema guiado pelo rigor da criptografia pós-moderna. A aplicação de uma leitura matemática para exemplificar as possibilidades desenvolvidas nesse projeto foi realizada no poema de João Cabral de Melo Neto: "Congresso no Polígono das Secas".

Para a leitura de "Congresso no Polígono das Secas", fez-se uso de duas edições: *Poesias Completas*, editadas em 1968 (Rio de Janeiro, Livraria José Olympio, 1975) e *Antologia Poética*, de 1962 (Rio de Janeiro, Editora do Autor, 1965). Esses textos estão em conformidade com as edições de Madri (*Dois Parlamentos*, Madri, Editora do Autor, 1961) e na antologia *Terceira Feira* (Rio de Janeiro, Editora do Autor, 1961). *Dois Parlamentos* sofre mudanças em sua organização formal das edições iniciais para as das *Poesias Completas*. Mas acrescente-se: a mudança formal é apenas formal.

Essa forma da forma, da qual pretendemos fazer uma leitura, apontará para uma simetria de números e de cores dentro do próprio poema.

Para tanto, faz-se mister comparar as duas edições em que ocorreram tais mudanças. Utilizaremos as duas edições: *Antologia Poética*, de 1965, chamada aqui de edição "A" (veja-se prancha 1); e *Poesias Completas*, de 1975, chamada aqui de edição "B" (veja-se prancha 2).

PRANCHA 1- PRIMEIRA EDIÇÃO: EDIÇÃO A
Antologia Poética, Rio de Janeiro, Ed. do Autor, 1965.

Disposição organizacional do poema:
256 versos com 16 blocos de 16 versos. Os blocos estão assim identificados:

Blocos:

1	ou	A	com	8 travessões
2	ou	E	com	4 travessões
3	ou	I	com	4 travessões
4	ou	M	com	8 travessões
5	ou	B	com	8 travessões
6	ou	F	com	4 travessões
7	ou	J	com	4 travessões
8	ou	N	com	8 travessões
9	ou	C	com	8 travessões
10	ou	G	com	4 travessões
11	ou	K	com	4 travessões
12	ou	O	com	8 travessões
13	ou	D	com	8 travessões
14	ou	H	com	4 travessões
15	ou	L	com	4 travessões
16	ou	P	com	8 travessões

22. L. Ruffato, *As Máscaras Singulares*, São Paulo, Boitempo, 2002.

PRANCHA 2 – POESIAS COMPLETAS: EDIÇÃO B
Poesias Completas, Rio de Janeiro, José Olympio, 1975.

Disposição organizacional do poema:
256 versos com 16 blocos de 16 versos. Os blocos estão assim identificados:

Blocos:

1	com	8 travessões
5	com	4 travessões
9	com	4 travessões
13	com	8 travessões
2	com	8 travessões
6	com	4 travessões
10	com	4 travessões
14	com	8 travessões
3	com	8 travessões
7	com	4 travessões
11	com	4 travessões
15	com	8 travessões
4	com	8 travessões
8	com	4 travessões
12	com	4 travessões
16	com	8 travessões

Colocados os números das duas edições em duas colunas sobrepostas e em ordem inversa, a primeira, em cima, de *1 a 16;* a segunda, embaixo, de 16 a 1, obteremos:

Antologia Poética – Edição A:

01+02+03+04+05+06+07+08+09+10+11+12+13+14+15+16= 136
16+15+14+13+12+11+10+09+08+07+06+05+04+03+02+01= 136
17+17+17+17+17+17+17+17+17+17+17+17+17+17+17+17= 272

17 x 16 = 272 : 2 = 136 ou S = n/z [2.a + (n-1) d]

S = n [2 . a + (n-1) d] / 2
S = 16 [2 . 1 + (16 – 1) d] / 2
S = 16 [2. 1 + (16 – 1) . 1] / 2
S = 16 [2 + 15] / 2
S = 16 + 17 = 8 x 17 = 136 / 2

Ou seja: o que a fórmula revela é uma progressão aritmética com razão 1. Conforme o quadro proposto por Carl Friedrich Gauss (1777-1855):

01 +02 +03 +04 +05 +... +96 +97 +98 +99+100= 5050
100 +99 +98 +97 +96 +... +05 +04+03+ 02+ 01= 5050
101+101+101+101+101 +...+101+101+101+101+101= 10100

Edição B:

Fazendo a mesma tabela de progressão nas subdivisões evidenciadas nas *Poesias Completas*, ou seja, na edição B, encontramos:

01+05+09+13+02+06+10+14+03+07+11+15+04+08+12+16 = 136
16+12+08+04+15+11+07+03+14+10+06+02+13+09+05+01 = 136
17+17+17+17+17+17+17+17+17+17+17+17+17+17+17+17 = 272

Pela presente exposição, podemos perceber que não houve alteração da forma da edição "A" para a "B", o ritmo do poema se manteve e a forma, enquanto estrutura musical polifônica, se manteve. O que houve foi uma alteração da forma da forma. Notamos que alguma coisa ocorreu na estrutura somente pela leitura simétrica. Ou seja, na edição "A" tínhamos a organização de conjuntos estróficos organizados de forma crescente ao lado do alfabeto em quatro blocos, progredindo de quatro em quatro intervalos, o que impunha ao mesmo tempo uma leitura ordinal crescente e, concomitantemente, uma leitura de "quadra quadrada" (conforme Fig. 4). Por outro lado, na edição "B" as letras desaparecem nas quadras dos números que ganham uma dupla significação.

Toda essa forma que se sobrepõe, sem se alterar, à forma elementar poligonal proposta no poema, é percebida pela leitura simétrica e exposta na organização isométrica dos versos, que fica evidenciada ao atentarmos para a divisão silábica que, em "Congresso no

Polígono das Secas", organiza-se em torno de um eixo simétrico de números.

"Congresso no Polígono das Secas" apresenta a forma do poema como componente de uma forma abstrata, matematizada, pós-modernizada, pois a virtualização semântica só pode ser almejada por meio de um trabalho de decodificação, de descriptografação do poema.

Portanto, o polígono substantivado no poema que se tematiza no assunto dos versos, organizado na forma quadra-quadrática, como exercício de uma matemática [poética] pura, aparece em outro nível, quase-símbolo, quase-afixo-emblemático, de uma construção rigorosa, a qual somente pode ser desvelada com a ajuda de uma profunda análise de todos os elementos que estão em jogo no poema e de todos os elementos que podem ser virtualizados, tendo em vista uma construção do entendimento do poema, ou da forma que forma o poema. O polígono, desse modo, epistemologizado, como aquela bela "flor" que brota do poema "Áporo", de Carlos Drummond de Andrade, nasce, então, de um paradoxo que confunde ao mesmo tempo o ver e o olhar, o mostrar e o demonstrar, o esconder e o ocultar. Somente a leitura da leitura de uma modernidade pode produzir, a partir de uma matemática extremamente apurada, o resultado "flor" geométrica do poema aludido, conforme pode ser evidenciado no gráfico-flor-polígono (Fig. 5)

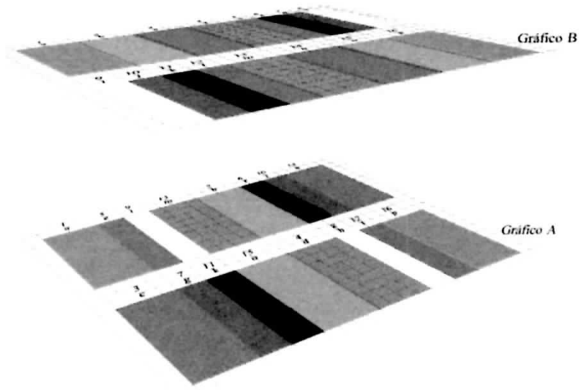
O polígono é construído por intermédio da organização das estrofes do poema. A figura maior é construída com o início dos versos "Cemitérios Gerais", o que apontaria para o caráter mais lato desse espaço existente no papel e virtualizado pela leitura. Por outro lado, o pequeno polígono, que está em simetria reduzida em relação ao maior, é construído com os versos "Nestes Cemitérios", o que corresponde à dimensionalização do espaço, levando-se em consideração que o menor semantiza, explica e ontologiza a idéia do maior. Finalmente, as duas interposições "Cemitérios Gerais" e "Nestes Cemitérios", decalcados simetricamente um sobre o outro, perfazem o símbolo maior da Bandeira do Brasil *que, imediatamente*, se semantiza, novamente, em dois polígonos, do quadrado maior (verde da bandeira), espaço Brasil [lato] quadrado menor (amarelo), polígono [estrito?].

O que pode ser destacado, de imediato, é que toda a organização do poema é feita em forma de quadrado. Vale a pena ressaltar que o quatro, a quadra, o quadrado não assumem aqui o papel de mera ornamentação. João Cabral de Melo Neto tece um poema num plano semântico elementar, porém que permite, para leituras mais aprofundadas, que se possa descobrir – quase que criptograficamente, por meio de uma forma que se virtualiza constantemente –, ou desvendar um pouco a idéia do pós-moderno, ou seja, retomar as riquezas dos meandros informacionais e, com isso, buscar, tal como Leibniz, uma produção artística matemática que se desdobre em mostrar apenas o aspecto formal a fim de deduzir-se, por meio de conceitos cartesianos ou de charadas numéricas – ou mesmo divina, como propuseram Galileu e Einstein –, a primazia da invenção, da engenhosidade e, em última instância, provar que a genuína poética, de ontem e de hoje, é aquela que nem sempre, como em *A Carta Furtada*, de Edgar Allan Poe, se mostra ou se demonstra de forma escancarada, mas, sim, que se deixa estar à vista para quem não pode ver. O poema, finalmente, serve para demonstrar o extremo rigor que se virtualiza na expressão matemática pura.

Pode-se vislumbrar uma preocupação com a matemática e a poesia nas primeiras formas de linguagem – conforme salienta Vico[23] –; em Pitágoras[24] com a sua teoria da harmonia do número artísticos; em Platão[25] e sua analogia formada por números ideais; em Símias de Rodes[26], com os seus poemas caligramáticos que incorporavam a forma ideal das figuras geométricas; em Rabano Mauro[27], com seus labirintos alfanuméricos; em

23. G. Vico, *op. cit.*
24. J. T. Santos, *Antes de Sócrates*, Lisboa, Gradiva, 1985.
25. Platão, *A República*, São Paulo, Ediouro, s.d.
26. Cf. R. Cózar, *Poesia e Imagem*, Sevilla, El Carro de Nieve, 1991.
27. *Idem*.

Figura 4.



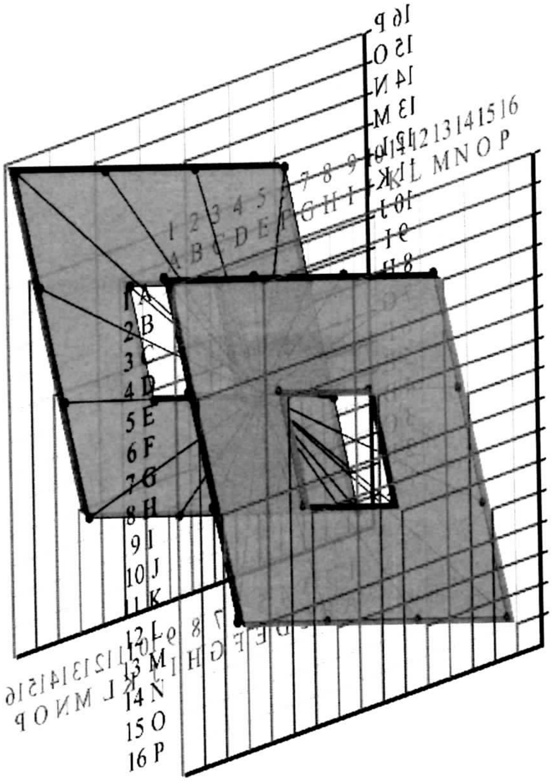


Figura 5.

Galileu, falando que a natureza estava escrita em caracteres matemáticos[28]; em diversos autores latinos, como Porfirio[29]; e em Edgar Allan Poe, com seu *The Raven* (*O Corvo*), expondo em sua forma as divisões numéricas para acomodar um efeito estético[30]; e, por fim, em Max Bense e Iuri Lotman.

O Pós-Moderno no Mundo (Virtual), ou Quase Tudo Pode Ser Concreto

Quase todas as produções pós-modernas, em várias partes do mundo, dialogam com as experiências abertas pelas vanguardas históricas e, no Brasil, pela poesia concreta brasileira. O exemplo mais contundente a ser destacado ocorre na poesia francesa, como se pode depreender da leitura do livro *Poetas de França Hoje – 1945-1995*[31], organizado por Mário Laranjeira. Nos poetas elencados no período de 1980 a 1995, Pierre Alferi, Anne Portugal, Olivier Cadiot, Benoît Conort, Guy Goffete, Jean-Pierre Lemaire e Jean-Michel Maulpoix, é possível perceberem-se as mesmas heranças das vanguardas históricas. Até nas tematizações, tão audazes nos primeiros períodos das vanguardas históricas, pode-se perceber uma herança que palmilha os manifestos de Victor Hugo, Baudelaire, Marinetti e de tantos outros. Talvez, para buscarmos uma poética que se enquadre mais nos diálogos translingüísticos da poesia pós-moderna, seja necessário analisar a obra de Francis Ponge.

Francis Ponge é o poeta que pinta os objetos e que João Cabral, descrevendo o instrumento com o qual o poeta opera, denomina de "cirurgião"; em sua poesia, o poeta pernambucano diz que o autor de *Le Parti-pris des choses* (1942)[32] "gira/ ao redor das coisas que opera/ apalpa-as com todos os dez/ mil dedos da linguagem"[33]. Ponge permanece, assim, como uma leitura pós-moderna da poesia porque percebe a essência material da linguagem e, embora não ofereça experiências multimidiáticas, perfaz um percurso que critica, na sua poesia, a noção da poesia, e que abre o terreno para a possibilidade de um novo gênero (uma hibridização) "digno da pós-revolução"[34].

Na poesia alemã, por outro lado, nos experimentos poético-plásticos de Klaus Peter Dencker[35], podem-se perceber o caráter plástico e a interação entre várias linguagens compondo uma poética difícil de se enquadrar somente nos postulados da modernidade. O artista alemão hibridiza linguagens e compõe objetos que verbalizam e virtualizam mensagens, cuja semantização quase sempre necessita de alguma informação exterior ao próprio objeto estetizado. Por isso, Dencker precisa sinalizar, indicar com uma placa, criar um signo indicial, como os pedaços de pão de João e Maria, o caminho para a possibilidade de significância. A sua posição, um pouco foulcautiana, é a do investigador que quer descobrir as tênues relações entre a palavra e a coisa, entre a significação e o objeto; em seu poema, na sua reflexão, "um

28. *Galileu*, São Paulo, Nova Cultural, 1986 (Os Pensadores).

29. R. Cózar, *op. cit.*

30. E. A. Poe, "A Filosofia da Composição", em *Poesia e Prosa de Edgar Allan Poe*, Porto Alegre, Globo, 1944, pp. 79-80.

31. M. Laranjeira (org.), *Poetas de França Hoje – 1945-1995*, São Paulo, Edusp/Fapesp, 1996.

32. Pode-se ler Ponge em português por meio da excelente tradução, *Francis Ponge – O Objeto em Jogo*, trad. de Leda Tenório Motta, São Paulo, Iluminuras/Fapesp, 2000 e *A Mimosa* (trad. Adalberto Muller), Brasília, UNB, 2002.

33. "O Sim contra o Sim", em J. C. de Melo Netto, *Poesias Completas*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1975.

34. *Apud* Francis Ponge, *O Objeto em Jogo*, estudo e tradução de Leda Tenório Mota, São Paulo, Iluminuras/Fapesp, 2000, p. 47. No mesmo estudo, Leda Mota fala de uma "materialidade" da linguagem, de mundos "cifrados", "segredo de tantas chaves" e miríades de objetos que compõem uma poética para mais além da modernidade, tais como: "moedas, rosas, espadas, punhais, gatos, luas" (pp. 71 s.), e toda uma fauna e flora compostas para se hibridizarem em novos elementos.

35. Nascido em Lübeck, 1941, Klaus Peter Dencker pertence a uma tradição de poetas visuais; o elemento gráfico incluído em suas criações poéticas retoma uma tradição iconográfica européia fermentada por centenas de anos. Seus principais trabalhos são *Visuelle Poesie* (1996), *Nicht(s) zu fassen* (2001) e *Wort, Bild, Buch* (2002).

nome representa uma coisa (*Ding*), uma coisa representa uma outra coisa, e (ambos) estão conectados entre si: assim, o todo representa o estado das coisas como um todo vivo", apontando para esse estudo ontognoseológico. Como se pode depreender do seguinte exemplo de *LW Sequenz* (1997, Fig. 6).

Na mesma direção encontra-se o projeto *The Butterfly Effect*, de Peter Weibel[36]. Nele, o artista projeta imagens virtuais em uma superfície concreta e transforma toda a linguagem poética em cenários puramente virtuais. Esse processo pode ser entendido na etapa do efeito borboleta[37] (Fig. 7).

Uma obra considerada pós-moderna, por críticos como Fredric Jameson[38], é *Self Portrait in a Convex Mirror*, 1975, de John Ashbery. Trata-se de uma obra descontínua, com variados fluxos temporais, marcada em alguns momentos pelo surrealismo que a coloca, como estrutura, muito próxima a *Altazor*, de Vicente Huidobro, *Trilce*, de César Vallejo, ou *Alcools*, de Apollinaire. Portanto, dentro ainda da órbita vanguardista.

Contudo, a poesia norte-americana é pródiga em experimentos translingüísticos; um exemplo pode ser destacado de uma página da Internet: *www.ubu.com*. Trata-se de grande coletânea de diversas experiências que praticam *interfaces*, com o objetivo de buscar uma originalidade poética. Na introdução, coloca-se como ponto de partida a década de 1950, com os experimentos em torno da arte concreta/eletrônica num ambiente tipicamente translingüístico e multimidiático. Assim, uma lista com centenas de nomes inclui: John Cage, Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Ronaldo de Azeredo, Ian Hamilton Finlay, Eugen Gomringer, José Lino Grünewald, Décio Pignatari, Pedro Xisto e o organizador da página, Kenneth Goldsmith. O trabalho de Kenneth Goldsmith[39] trata-se de estudo em torno da linguagem, na qual se busca uma entropia que se desenvolve no estrato mais elementar da linguagem, ou seja, o lugar em que uma nota, ou uma fração de sentido, exposto em alguns "sistemas de dígitos", algumas letras, como um "h", ou um "a", como pode ser exposto na passagem do trabalho *N. 109 2.7.93 – 12.15.93* (Fig. 8).

Num segundo momento do mesmo trabalho, os dígitos assumem uma forma mais lata, formando pequenos vocábulos, como uma selva selvagem, um cipoal de inúmeros *bytes* de significados, em que dinamismos binários, números indicando notas, palavras as mais variadas aglutinam-se para compor uma vitrina, um quadro vítreo de um HD de um computador, em seu momento de sono, solidão ou devaneio rousseauniano, ver Fig. 9.

Segue-se a esse devaneio da máquina o momento da epifania, ilustrada por uma explosão que pode servir como o melhor exemplo da dissonância cartesiana da pós-modernidade e que aponta para outro lado, na conjunção epifania-criação/razão-organização dos dígitos-palavras na possibilidade do vislumbre iroanálogo da

36. Peter Weibel nasceu em 1944, em Odessa. Os seus trabalhos são uma mescla de seus estudos em torno da medicina, literatura, cinema, filosofia e matemática, com várias exposições na Europa, entre elas na Galeria Kampl, Munique (2000), de alguns de seus trabalhos.

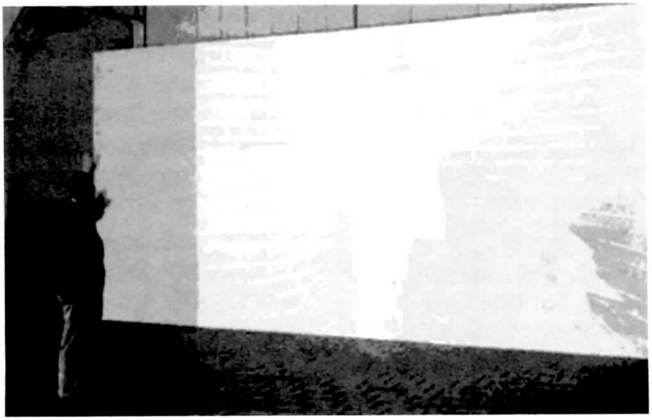
37. Weibel reconstrói admiravelmente uma idéia muito fértil da física moderna, "o bater das asas de uma borboleta, depois de um certo tempo, terá como efeito mudar completamente o estado da atmosfera terrestre", segundo Edward Lorenz (*apud* D. Ruelle, *Acaso e Caos*, São Paulo, Ed. Unesp, 1993, pp. 104-105).

38. F. Jameson, *op. cit.*, p. 52.

39. Em seu trabalho *John Ashbery – Um Módulo para o Vento*, São Paulo, Edusp, 1999, Viviana Bosi Concagh, entendendo este caráter datado da obra, assinala que "muito do que é considerado 'característica do pós-modernismo' não aparece em Ashbery" (p. 297). No livro de Viviana Bosi, há ainda uma tradução do poema de Ashbery e uma interpretação minuciosa do poema. Haveria ainda que citar Jackson MacLow com seu trabalho *Words nd End From Ez* (1989), que, segundo as palavras de A. Gelpi, efetiva uma "descontrução" de uma peça modelar do modernismo, ou seja, *The Cantos*, de Ezra Pound (Alberti Gelpi, "The Genealogy of Postmodernism: Contemporary American", em *The Southern Review*, 1990, pp. 517-541); tem-se ainda Lyn Hejinian, cuja obra *My Life* consiste em blocos de parágrafos que correspondem aos anos de vida de Hejinian. Para Gelpi, "a ausência de uma voz e de um ponto de vista organizado", aliada a uma superficialidade diluída em fragmentos e estruturas opacas de referência, coloca-a como um dos momentos exemplares do pós-modernismo.

Figura 6.

Figura 7.



poesia pós-modena, conforme é possível perceber-se na última passagem de *N. 109 2.7.93 – 12.15.93* (Fig. 10).

Talvez, um dos momentos mais importantes, nessa trajetória, de uma expressão "concreta" numa poesia pós-moderna, tenha início com os trabalhos de Ian Hamilton Finlay[40], com seu trabalho "Unda" (1987)[41]. Esse poema é composto por cinco blocos de pedra em que cada qual tem, em seqüências variadas, as letras mestras da peça, ou seja, u/n/d/a; os blocos ganham, no processo de organização proposto por Finlay, o aspecto figurativo do termo em latim, ou seja, "unda", onda; em conseqüência, as letras e as palavras retomam o ciclo de fluência e da velocidade da linguagem como uma onda e o seu fluir e refluir, que instalam em seus movimentos diversas significações.

A poesia hispano-americana contou com renovadores, viajantes e cosmopolitas, como Ruben Dario, renovador da poesia da América e da Europa, pois sua poesia chegou a uma Espanha que ainda vivia aos sabores de Béquer e Espronceda; que também contou com renovadores vanguardistas como Vicente Huidobro, do "creacionismo" poético, polêmico, cosmopolita, verdadeiro herdeiro do "senhor barroco", que trazia rouxinóis para a América e levava fluxos criadores para a Europa, além, é claro, de Oliverio Girondo, Borges e César Vallejo. Muito bem: essa América Hispânica, de onde brotaram tantos vanguardistas, hoje tem muito pouco em termos de experiências pós-modernas com relação à poesia. Para citar alguns exemplos dessa defasagem, veja-se a *Antologia de La Poesia Hispano-Americana*[42], que elenca poetas que, excetuando-se Octavio Paz, Lezama Lima, Enrique Molina, Bráulio Arenas, Nicanor Parra, Gonzalo Rojas e Cintio Vitier, quase todos os outros poetas, desconhecidos no Brasil, praticam uma poesia muito identificada com as vanguardas de Huidobro/Girondo/Vallejo. E, talvez, seguindo as pegadas de Huidobro, seja do Chile que venha o melhor exemplo da poesia que dialoga, no plano pós-moderno, com uma tradição vanguardista, como o polêmico Raúl Zurita – o qual é um *performer* audacioso, autor de diversas obras, criador de façanhas quase inacreditáveis, como projetar o poema "La Vida Nueva" nos céus de Nova Iorque.

Para finalizar essa relação indicativa de algumas experiências que propõem uma reorientação do estatuto da modernidade, ora tomando uma construção que seria uma ironia, não fosse o *background* extremamente analógico que mapeia todo o horizonte de possibilidades de ironias ou de diferenciações, a partir de uma identidade esgotada; ora buscando uma analogia num terreno totalmente minado pelas fragmentárias diferenças que impõem tantos continentes, tantas galáxias em um mesmo lugar; para terminar essa odisséia, portanto, deve-se fazer uma breve incursão pela poesia russa. Para tanto, fisgaremos alguns exemplos de formas singulares de composição apresentados na coletânea *Poesia Russa Contemporânea*, organizada por Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Boris Schnaidermann, que, numa espécie de apêndice, elenca alguns poemas sob o título *Poesia Visual*. Um poema de Érik Bulatov, intitulado "Não Há Entrada", ilustra a forma pela qual o fenômeno da visualidade e dos novos meios, aliado a uma tentativa de composição tridimensional, como se depreende da figura poemática, passou a fazer parte da poesia de vanguarda herdada de Maiakóvski (Fig. 11).

Mas, talvez um dos momentos mais líricos e de melhor compreensão do fenômeno visualidade, que se articula com a verdadeira imagem dinâmica da grande poesia, esteja no poema de Andréi Vozniessiênski (Fig. 12).

Neste poema, a imagem do céu aparece como um filme, uma tela, que só se percebe em estado *in absentia*, nos rastros deixados pelas asas da gaivota, armadas como uma espécie, paradoxal, de movimento que se contém para determinar todo o miolo da verdadeira

40. Ian Hamilton Finlay nasceu em 1925, em Nassau (Bahamas), envolveu-se em diversas atividades que vão da poesia concreta à escultura, vídeo, cinema. Ficou conhecido internacionalmente com projetos como *Little Sparta* e pela *Art Cyclopedia*.

41. Veja-se o trabalho de Finlay no site *www.stuartcollection.ucsd.edu/finlay/*.

42. J. G. Cobo Borda (org.), *Antologia de la Poesía Hispano-Americana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

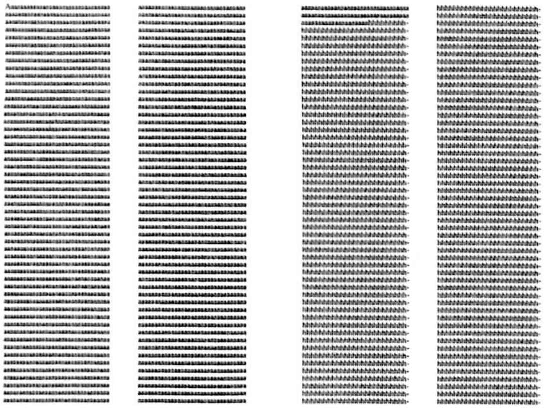


Figura 8.

Figura 9.

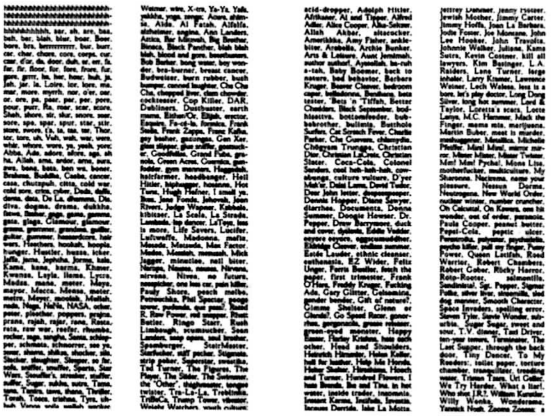


Figura 10.

Figura 11.

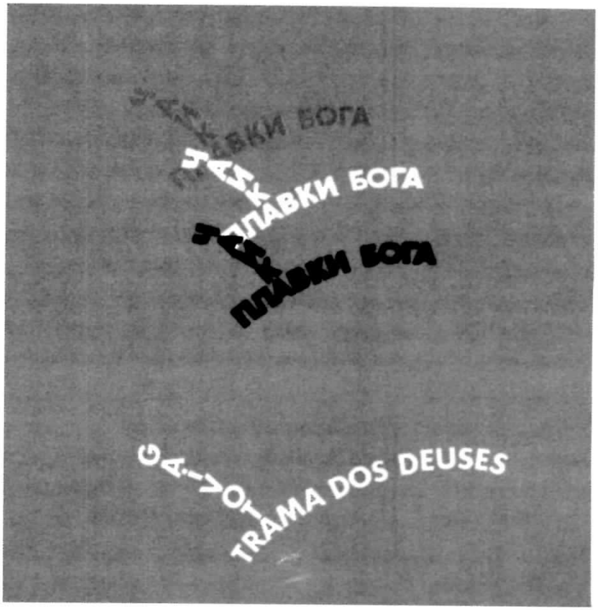


Figura 12.

imagem[43], ou seja, o enredo, a trama, que em sua forma [revolucionária] deixa-se circundar pelo aspecto visual.

Poesia russa moderna, poetas de França Hoje, poesia norte-americana atual, jovem poesia brasileira, antologia da moderníssima poesia hispano-americana: todos esses títulos evitam o conceito pós-moderno. Daí que, uma antologia e uma conceituação do fenômeno com exemplos contundentes, extraídos de antologias que assumam a condição pós-moderna, no sentido proposto por Lyotard, ainda está para ser feita. Portanto, o que fizemos foi recolher algumas amostras de uma poesia que não pode mais ser denominada de moderna, mas, sim, herdeira de uma modernidade e justificada como pós-moderna, a partir de teorias que foram expostas no início do trabalho[44].

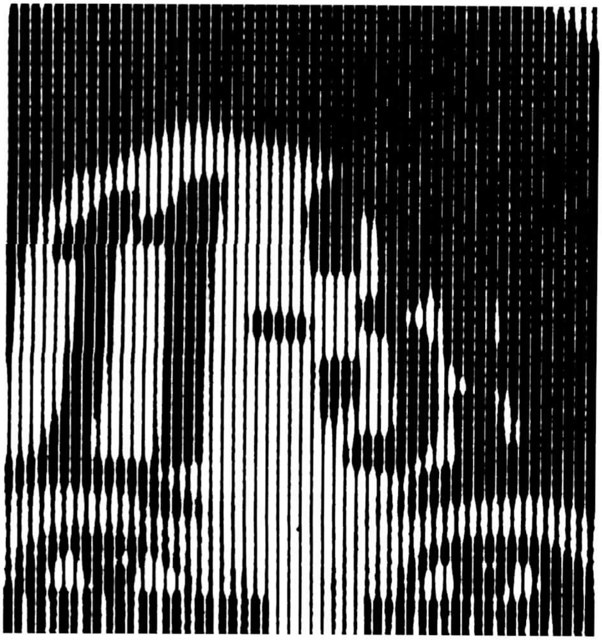
Para concluir, interfaces e intertextos de várias mídias ou linguagens se unem ao legado da poesia para comporem poéticas, que na pós-modernidade marcam o transbordamento para novas formas de expressão. Logo, a popularidade, a complexidade e a variedade dos meios da produção poética são vertentes que se expandem entre paralelas e transversais nas vias de comunicação. Os poetas de rua, de bares, de esquina multiplicam-se. Basta ter um tempo, contemplar o seu próprio mistério, ser corajoso, ter algum dinheiro para publicação caseira, ou mais dinheiro para uma publicação em alguma editora de nome disposta a investir em desconhecidos, e pronto: mais um poeta, poetando. A partir de tantos, o tempo vai decantando o gosto, apurando os sentidos do leitor, e de simples impulso ou necessidade passageira de sobrevivência expressiva, emocional ou social, alguns nomes desses poetas populares se sobressaem e tomam inesperados rumos; outros são destinados ao cordel folclórico do seu próprio tempo.

43. Entendemos imagem, seguindo os conceitos desenvolvidos por Gaston Bachelard (principalmente de *O Ar e os Sonhos*), como o produto de um dinamismo impossível de se efetivar plenamente em uma forma e operacionalizamos o conceito para compor uma associação e, ao mesmo tempo, resolver a diferença entre "imagem" e "visualidade". Imagem como produto dinâmico que somente é apreensível na forma eminentemente poética; visualidade com o aspecto material da imagem e, conseqüentemente, uma "forma" de se pressentir, numa "forma", a anti-forma da imagem.

44. Certamente, muitos podem falar que faltam alguns exemplos, que alguns autores têm teorias equivocadas etc., etc. Entretanto, é possível também questionar muitas formas utilizadas para se tentar falar de um tipo de poesia que não se encontra mais sob o signo da vanguarda, e que assim é resumida em títulos vagos, como "poesia de hoje", "atual", "moderníssima", "jovem"...

4. ARQUITETURA BRASILEIRA E PÓS-MODERNISMO

Maria Alice Junqueira Bastos



Introdução

O termo "arquitetura pós-moderna", no Brasil, revestiu-se de significados negativos, tanto em termos éticos quanto estéticos. O inconformismo e a perplexidade de parte do meio arquitetônico nacional frente ao esgotamento da construção teórico-ideológica que cercava o projeto moderno no Brasil e, principalmente, uma tendência à redução do significado das tendências internacionais "pós-modernas", geraram um sentimento extremamente negativo – sentimento que foi intensificado pelo arrivismo da especulação imobiliária, que passou a estampar, nas fachadas, clonagens simplificadas das soluções plásticas desenvolvidas pela arquitetura internacional. O termo "arquitetura pós-moderna" associou-se, no Brasil, na década de 1980, às definições do livro de Charles Jencks[1]. Nesse livro, o autor apresentou uma abordagem da arquitetura centrada no problema da

1. C. Jencks, *El Lenguaje de la Arquitectura Posmoderna*.

comunicação e, a partir desse aspecto, explicou tanto a falência da arquitetura moderna, como as soluções então encontradas na arquitetura internacional. Segundo ele, a chave para o entendimento dessas tendências estava no seu duplo código: poderem ser "lidas" tanto por uma apreciação erudita da arquitetura, como pelo público em geral. Tal redução, tanto no entendimento da falência do projeto moderno, como na própria abordagem da arquitetura, outorgando à comunicação um papel preponderante, ficou firmemente associada ao conceito de arquitetura "pós-moderna".

Um ponto crucial na crise da arquitetura moderna foi a questão urbana. O urbanismo moderno, baseado no plano regulador, na separação de funções, na racionalidade regendo circulações, e ocupação do solo, na homogeneidade e no internacionalismo, entrou em crise. O livro da americana Jane Jacobs, *The Death and Life of Great American Cities* (1961), foi uma defesa da diversidade, da não estratificação na ocupação da cidade, em nome da vitalidade do meio urbano. No interior do próprio movimento moderno, foi crescendo a desconfiança em relação ao urbanismo monofuncional e à abstração da cidade moderna, a partir especialmente da atuação do grupo inglês Team X nos CIAM (Congresso Internacional de Arquitetos Modernos). Na década de 1970, o urbanismo moderno levou um golpe definitivo. A desindustrialização de cidades de capitalismo avançado levou-as a competirem entre si como pólos culturais, financeiros e de consumo, o que fez essas cidades empreenderem reformas urbanas, especialmente em áreas decadentes, antigas áreas industriais, zonas portuárias etc., buscando que tais espaços urbanos, renovados, constituíssem por si mesmos uma atração, o que gerou um urbanismo baseado em premissas muito distintas daquelas do urbanismo moderno.

No Brasil, o processo de crise da arquitetura moderna e os movimentos de revisão crítica – teóricos ou práticos – tiveram outro curso. Diante da colossal urbanização do Brasil nos anos de 1950 e 1960, com a metropolização dos grandes centros, o pensamento arquitetônico moderno nacional não tinha uma proposta no âmbito disciplinar de intervenção na realidade brasileira. Mantinha-se preso a um alto idealismo, basicamente fiel às definições do urbanismo moderno, de tal forma que, somente a mudança estrutural da sociedade, com a conseqüente propriedade pública do solo, tornaria possível a utilização de um arsenal de idéias funcionalistas em relação ao fenômeno urbano: a ocupação equilibrada do espaço, a definição da orientação dos edifícios, a construção em altura para liberar áreas verdes etc. As palavras de Edgar Graeff ilustram este pensamento:

> Como arquitetos, temos escassas possibilidades de intervir e modificar o quadro econômico e social que retarda, sistematicamente, a aplicação das soluções urbanísticas convenientes às populações e que são tecnicamente possíveis – mas não há o que nos impeça de ensaiar os primeiros passos no rumo da teoria necessária e, talvez mesmo, de eventuais práticas capazes de nutrir embriões de uma nova estrutura espacial urbana[2].

Sem uma solução de interação com a realidade no plano urbano, a arquitetura, com relação ao edifício, também se manteve apartada da realidade. Nesse impasse, no qual a solução se colocava externa à disciplina, a arquitetura moderna brasileira acabou cristalizando, no desenho do edifício, algumas soluções formais que se tornaram representativas de uma visão idealizada do espaço urbano e das trocas sociais.

A revisão do pensamento moderno, no Brasil, foi sendo construída aos poucos, num processo difícil. Vivemos, como o resto do mundo, a crise motivada pelo cartel do petróleo, em 1974, o que estimulou a consciência de que certos recursos naturais são esgotáveis, levando ao desenvolvimento de um pensamento ecológico de recuperação, conservação e reciclagem. Essa conscientização ecológica levou ao questionamento do uso sistemático do concreto aparente – material que exige alta manutenção e possui baixa inércia térmica – e a uma valorização de materiais tradicionais, que pareciam especialmente ade-

2. E. Graeff, "A Questão do Espaço Urbano", palestra na Reunião do Conselho Superior do IAB, Recife, 1973, reproduzida no livro do mesmo autor, *Cidade Utopia*.

quados à realidade dos países periféricos. Em 1980, foi publicada no Brasil a obra do arquiteto Hassan Fathy, que recuperava a tradição construtiva egípcia com terra, a partir de um trabalho solidário com a comunidade. O processo de abertura política, no Brasil, trouxe consigo uma desconfiança e megaplanos de discursos hegemônicos. No princípio dos anos de 1980, os ecos do debate internacional em torno do pós-moderno permearam a discussão arquitetônica nacional e, possivelmente, impulsionaram a revisão da arquitetura moderna brasileira, revisão que alguns arquitetos, na sua prática, já vinham ensaiando ao longo dos anos de 1970. Por essa época, a nossa arquitetura moderna havia se solidificado num modelo tão rígido, que qualquer desvio formal podia ser considerado "pós-moderno", incluindo nisso tanto o uso de estrutura metálica, como o de materiais e técnicas tradicionais (tijolos portantes, telhas de barro), bem como a opção por granito rosa e vidros azuis no revestimento do edifício-sede do Citibank, na Avenida Paulista, em São Paulo (Gian Carlo Gasperini, co-autor: Lea Vaidergorin Rzezak). O moderno, por sua vez, era representado pela arquitetura que acabou se tornando hegemônica nos anos de 1960 e 1970, expressa em concreto aparente, com estrutura avantajada, demonstrando certa indiferença ao entorno e à conformação dos espaços externos (no extremo um paralelogramo com as quatro fachadas iguais), cuja idéia de cidade implícita é a do urbanismo moderno, com amplos espaços vazios nos quais se posicionam volumes soltos.

A Retomada do Debate

Foi no Museu de Arte Moderna, na orla da Baía da Guanabara, onde o Instituto dos Arquitetos inaugurou a ruptura dos modelos e revelou antigas e novíssimas gerações. O espírito da década de 1960 se descobria em meados dos anos de 1970. Como o modernismo de 22 (que apenas se reconheceu no edifício do Ministério da Educação, em 1936), a complexidade contemporânea da contracultura revelou os anos 60 em 1975[3].

3. C. de Guimaraens, "El Conde de Rio y su Arquitectura", em *Luiz Paulo Conde: Un Arquitecto Carioca*.

Essas palavras de Ceça de Guimaraens referem-se à série de depoimentos de arquitetos brasileiros, organizados pelo IAB do Rio de Janeiro, sob o título *Arquitetura Brasileira após Brasília*[4]. Ruptura, atraso da arquitetura em relação a outras formas de cultura e revisionismo histórico são algumas das idéias que se depreendem dessas palavras. A introdução à publicação desses depoimentos, elaborada pela Comissão de Estudos de Arquitetura do IAB/RJ, apontou a necessidade de reflexão e especulação teórica sobre a produção arquitetônica nacional, a fim de procurar reverter um quadro que se percebia negativo: "Nosso projeto é inconsistente enquanto fundamentação teórica e crítica; nossa estrutura de profissão é débil; nossa contribuição político-social discutível".

Essa introdução, naturalmente, não é isenta; na sua crítica à arquitetura "enquanto produto apenas de uma idéia genial", ela estava condenando aquilo que, na época, constituía a arquitetura hegemônica oficial brasileira, a arquitetura herdeira de Brasília, que tinha em Oscar Niemeyer seu principal representante. Nos depoimentos, é possível perceber um grupo de arquitetos que se colocava claramente fora dessa corrente principal da arquitetura do nosso país, sendo o seu enfoque teórico mais evidente trabalhar a partir da realidade, da vida:

Só o homem deve estar em nossas cabeças no momento do projeto: pensado, vivo, particular, com humor e esperança. Somente assim as cidades serão belas. Mas, belas como? Que beleza? O que é a beleza, mais uma vez? A beleza delas será, certamente, chocante, para os que preconcebiam modelos ideais, mas absolutamente nova, fresca, autêntica e real[5].

Essa chamada à realidade contrapunha-se à idealização utópica que havia dominado o ideário arquitetônico nacional e que teve em Brasília, metassíntese do Governo Juscelino Kubitschek, a sua promessa de concretização. As palavras de Mário Pedrosa sobre a utopia representa-

4. S. F. Magalhães (coord.), *Arquitetura Brasileira após Brasília-Depoimentos*.

5. Depoimento de Joaquim Guedes, em S. F. Magalhães (coord.), *op. cit.*, vol. 2, p. 187.

da por Brasília, durante o Congresso Internacional de Críticos de Arte[6], em 1959, são reveladoras:

> *Quanto* a mim, o que me atrai é que vejo aí colocado, em toda a sua extensão, o problema da reconstrução geográfica, social e artística coletiva do país. E isto, graças em parte às decorrências do plano piloto, pode ser feito de modo audacioso e a meu ver magistral e belo.

A reconstrução do Brasil por meio do plano, um plano técnico-científico regido pela arte, foi a utopia maior do projeto moderno no Brasil. Nos anos que separam a construção de Brasília dessa retomada do debate arquitetônico que estamos abordando – anos do regime militar –, o planejamento urbano e regional foi considerado o principal instrumento técnico para reger, incentivar e equilibrar o desenvolvimento territorial brasileiro. Num outro conjunto de depoimentos, dessa vez promovido pelo IAB/SP sobre o tema *Arquitetura e Desenvolvimento Nacional*[7], a arquiteta Lina Bo Bardi também fez uma chamada à realidade:

> A grande esperança da arquitetura contemporânea moderna foi o planejamento, a planificação urbanística, o plano nacional, regional, urbano. A teoria dos modelos, que é ligada ao sistema econômico, à tecnocracia à la McNamara, transformou também a arquitetura e o planejamento num planejamento tecnocrático, utópico, de mesa, desligado dos verdadeiros problemas. O que está acontecendo, agora, é o desligamento total do arquiteto dos verdadeiros problemas reais.

Foi Lina Bo Bardi a autora[8] da obra que, em muitos aspectos, marcou uma inflexão na arquitetura contemporânea brasileira: o Sesc-Fábrica Pompéia (1977). É preciso frisar que Lina Bo Bardi foi uma arquiteta moderna, que julgava o pós-moderno na arquitetura, especialmente aquele representado na *Strada Novíssima*[9], da Bienal de Veneza de 1980, como "retromania, complexo da impotência frente à impossibilidade de sair de um dos mais estarrecedores esforços humanos no Ocidente"[10]. O Sesc foi inicialmente aclamado como mais um exemplar da arquitetura moderna brasileira e, dentro da tradição de valorizar a estrutura, foram descritos os vãos livres de trinta por quarenta metros no edifício esportivo, permitidos por lajes nervuradas e protendidas nos dois sentidos[11]. O uso do concreto armado, a clareza na recuperação da antiga fábrica de tambores, o despojamento nos acabamentos, nada parecia destoar da linguagem moderna corrente, exceto, talvez, alguma desconfiança quanto às aberturas sinuosas no edifício esportivo (Fig. 1). Mas, no decorrer da década de 1980, as leituras e abordagens críticas do conjunto do Sesc-Pompéia foram desvendando uma relação nova entre edifício e cidade. Um depoimento da própria Lina[12] dá a chave para essa relação; Lina descreveu as suas visitas ao local em 1976, quando descobriu que, nos fins de semana, os galpões se enchiam de vida, transmitindo uma alegria que a arquiteta procurou preservar como uma "pequena alegria numa triste cidade". Mas a cidade é também a pequena alegria.

Ao decidir manter as instalações da antiga fábrica de tambores, Lina foi contra a idéia da tábula rasa do ideário moderno: aceitou a complexidade imposta ao projeto e daí tirou a riqueza e a ambigüidade da obra. Metáfora da cidade, várias abordagens críticas apontaram para o fato de a obra operar por contrastes – referência à própria cidade e ao desejo de dar novo significado a um trecho dessa cidade: o antigo e o novo, o masculino e o feminino, a "praia" e as torres, o cinza *por fora e a vida* por dentro. Longe de ter uma visão ordenadora e simplista da cidade, o conjunto do Sesc-Pompéia partiu da aceitação da cidade enquanto realidade específica, complexa, diversa, sendo precursor da revisão prática e teórica na arquitetura moderna brasileira. Lina Bo Bardi

6. *Anais do Congresso*, pp. 8-10 e 165-167. Republicado em M. Pedrosa, *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*.

7. J. Caron (coord.), *Arquitetura e Desenvolvimento Nacional – Depoimentos de Arquitetos Paulistas*.

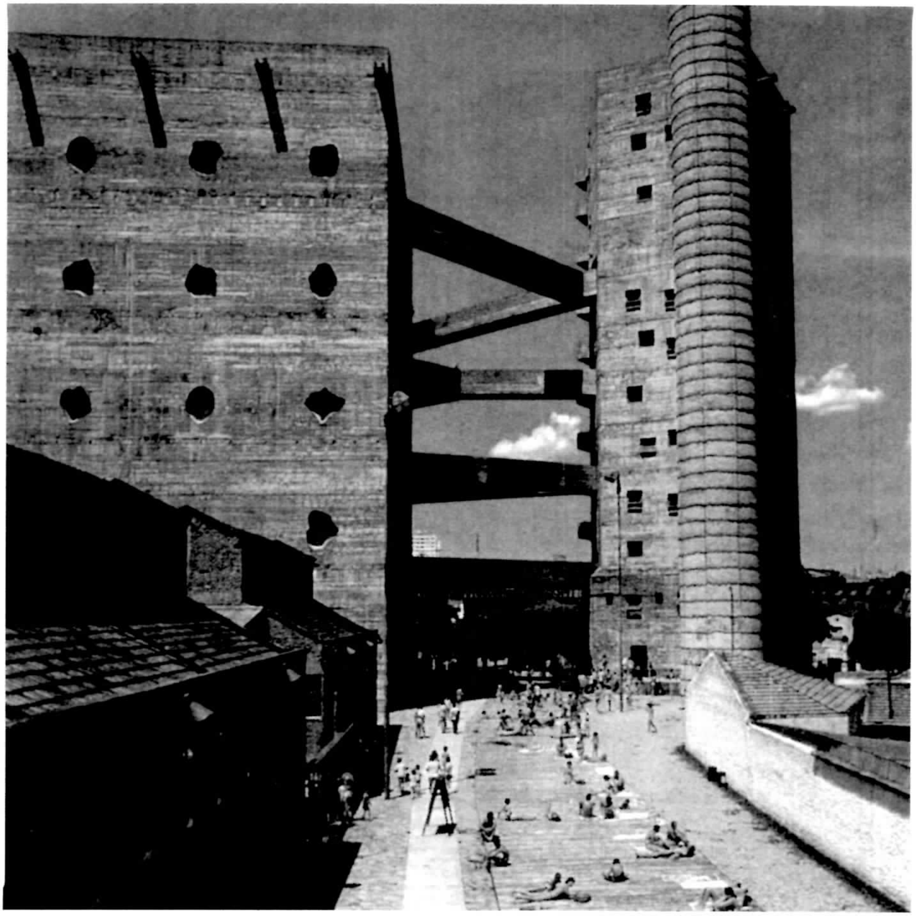
8. Foram colaboradores: André Vainer e Marcelo Carvalho Ferraz.

9. Uma rua artificial formada por fachadas concebidas por vinte arquitetos: Aldo Rossi, Mathias Ungers, Koolhas e Zinghelis, Charles Moore, Venturi e Scott Brown, entre outros.

10. Anotações pessoais da autora em M. Ferraz (org.), *Lina Bo Bardi*.

11. A. Xavier, C. Lemos e E. Corona, *Arquitetura Moderna Paulistana*.

12. Anotações pessoais da autora em M. Ferraz (org.), *op. cit.*



1. Sesc Fábrica da Pompéia. Lina Bo Bardi (1977). Foto: Rômulo Fialdini, 1985. Sob licença do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.

possuía um caminho teórico a nortear seu desenho: "O desenho industrial e a arquitetura de um país, baseados sobre o *nada*, são *nada*"[13]. Para fugir desse "nada" e lograr significado, Lina propunha a procura das bases culturais do país, ainda que pobres, não para conservar formas e materiais, mas, sim, para "avaliar as possibilidades criativas originais", captar "a estrutura profunda daquelas possibilidades"[14].

Algumas Linhas de Pesquisa Arquitetônica nos Anos de 1980

Diante da crise da arquitetura moderna e da dificuldade em absorver as novas manifestações da arquitetura internacional, um caminho que pareceu fecundo nos anos de 1980, principalmente nos países periféricos, foi o "regionalismo crítico". Reação à civilização global, o regionalismo crítico teve em Kenneth Frampton e em Alex Tzonis e Liane Lefaivre os seus principais teóricos. Tema polêmico, o regionalismo na arquitetura pode ser associado a idéias nacionalistas ou retrógradas, daí o cuidado em adjetivá-lo com o termo "crítico", querendo nomear uma arquitetura do lugar, apresentada como uma atividade de resistência, de desejo de identidade, que trabalha com um saber universal a partir de uma cultura enraizada. É interessante que no seu livro: *Modern Architecture – A Critical History*, Kenneth Frampton, ao apontar exemplos de regionalismo, mencionou a arquitetura brasileira dos anos de 1940, fazendo menção aos primeiros trabalhos de Oscar Niemeyer e Affonso Reidy[15]. Na América Latina, uma das contribuições teóricas mais importantes ao tema foi o conceito de "modernidade apropriada", desenvolvido pelo arquiteto chileno Cristián Fernández Cox[16]. Para chegar a esse conceito, Fernández Cox partiu do pressuposto de que o moderno pode ser entendido como o desafio histórico de transição entre uma ordem recebida e uma ordem produzida; sua tese é no sentido de que os países periféricos receberam o moderno como um modelo pronto, congelado. Assim, a "modernidade apropriada" seria a resposta ao desafio de se criar uma "ordem produzida" na América Latina.

Durante a década de 1980, a discussão sobre regionalismo e identidade esteve presente nos SAL (Seminários de Arquitetura Latino-Americana) e, sem dúvida, guiou as premiações nas Bienais de Arquitetura Latino-Americana. A valorização da especificidade regional, como dado do projeto, apontou também uma hipótese de abordagem e classificação da produção arquitetônica contemporânea brasileira, que se percebia "pluralista", não mais enquadrável numa única corrente de pensamento[17].

Severiano Porto, arquiteto então radicado na Amazônia, recebeu um prêmio por sua obra na Bienal Internacional de Arquitetura de Buenos Aires, em 1985, e, no ano seguinte, ele e seu sócio, Mário Emílio Ribeiro, foram escolhidos "personalidades do ano" na premiação do IAB/RJ. Em 1989, num artigo sobre a obra do arquiteto, Hugo Segawa fez a seguinte afirmação: "Atualmente, as obras de Severiano Porto formam – ao lado das produzidas por Niemeyer – o conjunto de projetos mais conhecido de um arquiteto brasileiro contemporâneo na América Latina e Europa"[18]. Essa valorização e o conseqüente interesse pela obra de Severiano Porto foram estimulados pela qualidade intrínseca dessa obra, porém também, e principalmente, por ela configurar um caminho, uma alternativa para a crise da arquitetura moderna na América Latina. Essa alternativa, se na Amazônia refletiu-se no uso extensivo da madeira e na sensibilidade às soluções autóctones – quer no controle climático, quer

13. L. B. Bardi, *Tempos de Grossura: O Design no Impasse*.
14. *Idem*.
15. K. Frampton, *Modern Architecture – A Critical History*, p. 319.
16. C. F. Cox, "Modernidade Apropriada, Revisitada e Reencantada", em *Projeto*.
17. A divisão regional foi utilizada, por exemplo, em S. Ficher e M. M. Acayaba, *Arquitetura Moderna Brasileira*, e também na retrospectiva H. Segawa; C. R. dos Santos e R. V. Zen, *Arquiteturas no Brasil/Anos 80*.
18. H. Segawa, "Liberdade nas Curvas e um Ponto de Inflexão", em *Projeto*.

nos detalhes construtivos e até na exploração de uma expressividade formal –, em outras regiões, partindo dos mesmos pressupostos, resultaria diversa, própria, específica.

No Centro de Preservação Ambiental da Usina Hidrelétrica de Balbina (Fig. 2), Severiano Porto justapôs dois sistemas: uma organização funcional do programa, em pavilhões ortogonais construídos convencionalmente, cujos contornos irregulares indicam sua definição a partir das conveniências da organização em planta e uma cobertura sinuosa e contínua, a qual se desenvolve de forma livre, cobrindo áreas fechadas e abertas. A relativa independência entre cobertura e fechamentos é acirrada pela diferença de técnica construtiva: os espaços fechados são precisos, exatos, sendo que alguns dos espaços laboratoriais demandam ar-condicionado e controle de umidade; já a cobertura é rústica, irregular, toda em madeira, com estrutura tributária de soluções autóctones e telhas de cavacos. A cobertura define o resultado plástico do conjunto, que remete a imagens de aldeias indígenas, nas quais as coberturas, em geral de folhas de palmeira, ditam o aspecto formal.

Sem formalizar um pensamento teórico, outros arquitetos procuraram levar em conta tradições arquitetônicas locais como forma de referenciar o seu trabalho, de lograr um significado cultural. Essa revisão do moderno e essa arquitetura com cor local foram associadas ao primeiro modernismo brasileiro. Se os anos de 1980 deram maior espaço e visibilidade a esses caminhos "regionais", igualmente permitiram questionar a unidade da arquitetura moderna brasileira e propiciar novas interpretações. A origem da arquitetura moderna brasileira é específica, peculiar. Não somente pela condição periférica do país – que resultou na importação do movimento moderno quando, aqui, não havia ainda um desenvolvimento tecnológico e industrial consistente –, como também pela liderança teórica de Lúcio Costa, uma liderança preocupada em legitimar a arquitetura moderna em território nacional, procurando unir a influência internacional à tradição construtiva nacional. Esse dualismo do primeiro modernismo brasileiro permitiu novas leituras do movimento, valorizando a própria ambigüidade como dado de interesse das obras do período[19].

Uma valorização da diversidade de cenas permitida pela cidade tradicional, aliada ao entendimento da uniformidade de parâmetros arquitetônicos na criação de ambientes urbanos de qualidade (gabarito, alinhamento), recuperou a idéia do edifício como parte de um conjunto na constituição do espaço urbano. O arquiteto Paulo Conde e a pequena equipe empreenderam uma pesquisa, na cidade do Rio de Janeiro, voltada a listar as características de espaços que consideravam interessantes e significativos na cidade. Seu interesse voltou-se para os espaços constituídos desde o final do século XIX até a década de 1940, portanto, constituídos em sua maioria por edifícios "protomodernos", uma arquitetura corrente, anônima, ausente dos livros de arquitetura, cujas características foram cuidadosamente relacionadas pela equipe e, dentro do possível, incorporadas à sua prática profissional: edifícios pensados em função do contexto e das construções vizinhas, respeito à tradição da rua-corredor, predomínio de cheios sobre vazios.

A preocupação com uma expressão arquitetônica mais significativa para a população foi outro caminho que informou a pesquisa arquitetônica nos anos de 1980. Um debate promovido pela revista *Projeto*, no início da década de 1980[20], com arquitetos "não-alinhados", ou seja, cuja produção não se incluía naquilo que, na época, ainda se configurava como arquitetura moderna "oficial" brasileira, permite perceber como esses arquitetos sentiam o peso de um código formal na arquitetura brasileira, o qual se colocava prioritariamente aos usuários e até à própria função da arquitetura. A libertação desse código e de suas restrições tecnológicas intrínsecas (o concreto apa-

19. Sobre o tema, é interessante a leitura de Carlos Eduardo Dias Comas sobre o Ministério da Educação e Saúde (Lúcio Costa e equipe, consultoria de Le Corbusier): "Protótipo e Monumento, um Ministério, o Ministério", *em Projeto*.

20. "É Preciso Sacudir a Poeira, Criticar, Discutir, se Encontrar", em *Projeto*. Debatedores: Tito Lívio e Vasco de Mello, Roberto Loeb, Carlos Bratke, Pitanga do Amparo, Eduardo Longo, Arthur Navarrete.

rente, a estrutura avantajada, a ausência de acabamentos) e, a busca por uma arquitetura não dogmática, que permitisse sua identificação e apropriação pela população e mesmo a conquista do mercado de construção foram algumas das preocupações apontadas por tais arquitetos.

Dentro dessas preocupações, duas experiências podem ser mais claramente associadas às correntes internacionais ditas pós-modernas. Por um lado, os arquitetos mineiros Éolo Maia, Maria Josefina de Vasconcellos e Sylvio Emrich de Podestá – que despontaram, no início dos anos de 1980, com uma obra que revelava completa libertação dos parâmetros da arquitetura moderna "oficial" brasileira[21] –, num primeiro momento explorando diferentes tecnologias, como o tijolo portante e o aço, logo chegaram a soluções com um excesso de elementos formais e de materiais de acabamento, resultando numa arquitetura impura, inclusiva, *pop*, ao procurar incorporar um gosto *kitsch*, que remete às fontes luminosas das pracinhas de interior e cuja base e justificativa é a busca de uma identidade com a população, ainda que violando o "bom gosto" da cultura erudita:

> De que adianta exibir uma belíssima arquitetura moderna se o programa é imposto à população, sendo, portanto, autoritário? Por essas e outras, o povo nunca assumiu ou assimilou a linguagem moderna. Uma linguagem estranha à própria cultura do brasileiro, a essa Nação meio Macunaíma [...][22].

Sensível ao patrimônio arquitetônico de Minas, em mais de uma obra Éolo Maia procurou discutir a inserção do novo junto ao antigo. Ao lado da sede restaurada da Fazenda do Pé do Morro, então propriedade da Açominas, Éolo Maia projetou uma capela para abrigar seis imagens barrocas sob a guarda da empresa (Fig. 3). Jogando com a tradição colonial de capelas junto a sedes de fazendas, o arquiteto aproveitou três paredes de uma ruína existente no local para definir o altar; a partir dessa ambigüidade inicial que, de certa forma, conferiu antigüidade ao espaço sagrado, ele construiu uma estrutura em aço, fechada por vidro temperado. Ao convívio do antigo com o moderno industrial, acrescentou elementos da cultura religiosa e popular: painéis de madeira com vidros coloridos, evocando vitrais e um trabalho no forro, todo em madeira, cujo resultado formal remete às bandeirinhas das festas juninas.

Outra experiência a se destacar foi a idéia de trabalhar a partir de elementos formais básicos articuladores da composição, que remete às formulações teóricas de Aldo Rossi. A composição da obra arquitetônica a partir de "tipos" formais, ou seja, por meio da racionalização da tipologia corrente na região de inserção da obra, tem também por objetivo a criação de uma obra arquitetônica significativa e contextualizada no meio urbano. O projeto do Sesc-Nova Iguaçu (1985-1992, arquitetos Bruno Padovano e Hector Viglieca) explorou a horizontalidade e as formas dos edifícios na vizinhança do Sesc (Fig. 4), na sua maioria residências ou galpões. Nas palavras de Bruno Padovano: "Essa horizontalidade, esses prismas retangulares, os arremates arredondados em alguns pontos, com elementos que compõem. Basicamente, se você for analisar, todo o conjunto é baseado nesses três elementos formais básicos: os telhados, os retângulos alongados e o redondo"[23]. No Sesc-Nova Iguaçu, os edifícios foram dispostos de forma a constituir praças e vielas, valorizando a idéia de conformação de um espaço público em continuidade à cidade.

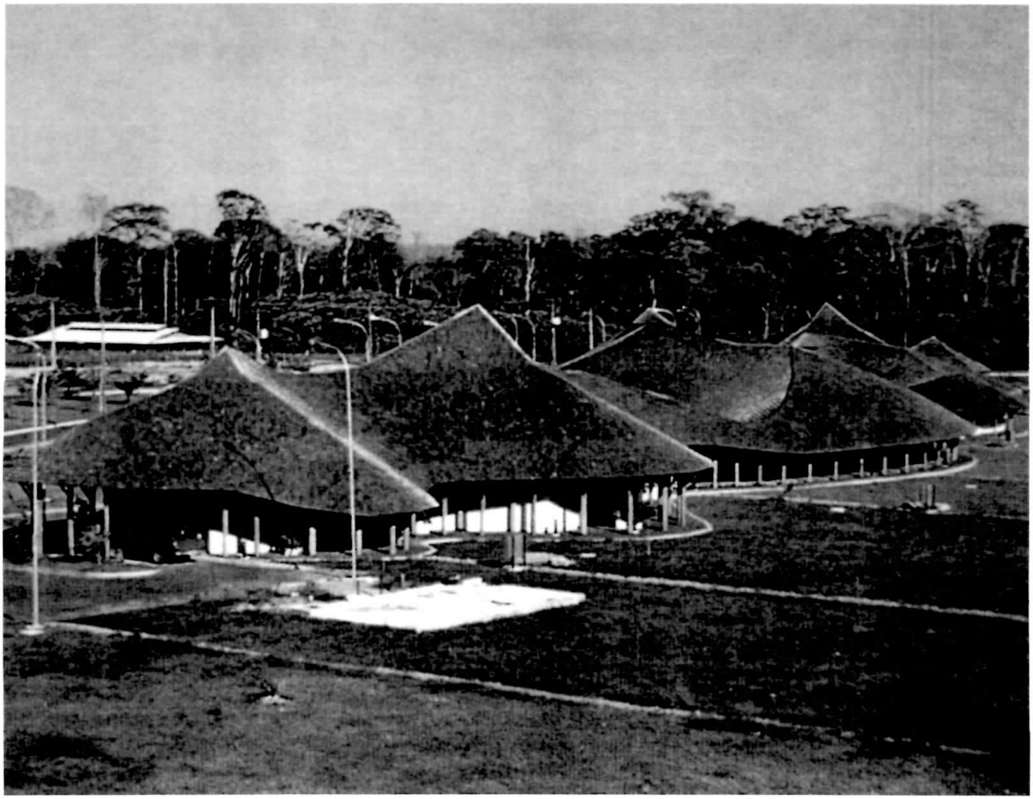
Com a revalorização da cidade real, de suas particularidades, a prática da arquitetura tornou-se, de certa forma, mais restrita, tendo por ideal não mais a criação de um novo mundo a partir de uma tábula rasa, mas, sim, lograr um significado cultural. Com isso, a especificidade da disciplina foi valorizada e com ela a histó-

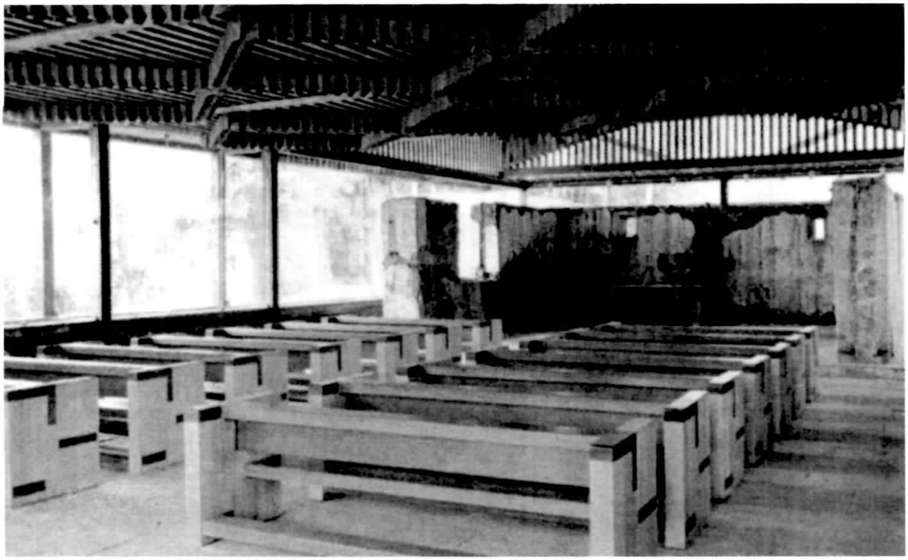
21. Éolo Maia sofreu influência da obra de Artigas no início de sua carreira, como se nota claramente na residência Marcos Tadeu (BH/MG, 1966), na qual a estrutura de concreto tem papel preponderante na solução formal, *AU*, n. 13, ago.-set. 1987, p. 27.

22. Éolo Maia em depoimento a L. A. Pedreira, "De Olho na Rua", em *AU*.

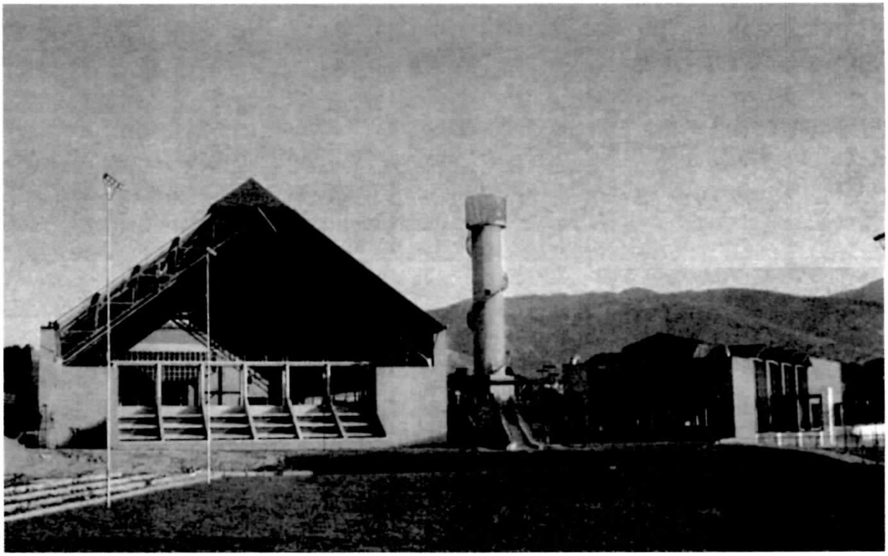
23. Bruno Padovano em entrevista concedida à *Projeto*, texto de R. V. Zein e G. M. Dourado (col.), "Lição de Coisas: Lugar e Técnica", em *Projeto*, p. 44.

2. Centro de Preservação Ambiental da Usina Hidrelétrica de Balbina. Severiano Porto e Mário Emílio Ribeiro (1983-1988). Foto: Severiano Porto.





3. Capela de Santana do Pé do Morro, Ouro Branco, MG. Éolo Maio (1979-1980). Foto cedida pelo autor.



4. Sesc Nova Iguaçu, Nova Iguaçu, RJ. Bruno Padovano e Hector Viglieca (1985-1992).

ria. A citação foi assumida como recurso erudito na arquitetura, no sentido de enriquecer o significado cultural da obra ou, até mesmo, configurar um caminho de pesquisa arquitetônica.

O Retorno à Cidade

No Brasil, o descaso no trato com a cidade atingiu o seu auge nos anos do milagre econômico, aproximadamente entre 1968 e 1974. Nestes anos, houve um esforço brutal a fim de adequar-se a infra-estrutura viária do país à opção de privilegiar o uso do automóvel. Tal esforço tomou também as cidades, com a visão unilateral de facilitar o fluxo de veículos. Num total descaso em relação à qualidade urbana dos espaços foram construídas grandes obras, que degradaram regiões inteiras, como é o caso do elevado Costa e Silva, em São Paulo, o "Minhocão", que foi inaugurado em 1971. É interessante que, nesses anos, o tema do planejamento urbano era preeminente na arquitetura nacional, porém a abordagem do planejamento tinha uma visão macro, os planos eram expostos por meio de mapas, tabelas e gráficos, por meio de uma linguagem técnica na qual o desenho urbano não aparecia e, menos ainda, a noção do desenho de edificação como resposta a um problema urbano. Portanto, nos últimos anos houve uma mudança de valor *absolutamente* radical no trato das cidades, tanto no interior do pensamento arquitetônico, quanto nas diretrizes políticas, em que não é desprezível a influência de setores da sociedade, organizados em defesa de seus bairros. Com a crise do urbanismo moderno e dos grandes planos totalizadores, a cidade passou a ser vista como organismo múltiplo, em que o urbanismo atua pontualmente. No Brasil, começaram a ocorrer políticas urbanas de incentivo à recuperação de áreas degradadas, mais efetivas, a partir da década de 1990, em diversas cidades, como por exemplo: Rio de Janeiro, São Paulo, Salvador, Recife. O enfoque, especialmente nas áreas históricas, é cultural; as áreas em questão são consideradas importantes como elementos simbólicos da cidade, significativos culturalmente. É aí que se coloca o grande desafio dessas intervenções urbanas: conseguir elevar o padrão urbano de áreas degradadas, mantendo ali uma cultura viva.

O centro de São Paulo vem sendo objeto de estudos e propostas já há algum tempo. Hoje, ele conta com uma série de intervenções pontuais que, por si, ainda não foram capazes de reverter o processo de degradação, mas geraram um movimento consistente de revitalização. Há um consenso de uso múltiplo na área central, mantendo ou estimulando a habitação, a fim de que a região tenha vida igualmente à noite e nos fins de semana. No presente, em certos pontos do centro, como a região da Luz, a população é, na sua maioria, de baixa renda, muitos vivendo em cortiços bastante precários, constituindo um ponto-chave para qualquer política de intervenção na área central.

A decadência do centro de São Paulo está diretamente ligada à modernização do país e ao desenvolvimento das indústrias automobilísticas. Na década de 1950, ainda foram feitos investimentos de vulto na área, como os edifícios Itália e Copan, mas eles representaram o canto do cisne. Do mesmo modo, na década de 1950 foi construído o Edifício do Conjunto Nacional, na Avenida Paulista, assinalando a inauguração do novo centro financeiro de São Paulo. A infra-estrutura do centro antigo não comportava o afluxo de veículos particulares; muitos edifícios tinham instalações antiquadas, não compatíveis com as novas necessidades dos escritórios. Embora possuindo vários edifícios modernos, a feição do centro de São Paulo é eclética, estilo deplorado na arquitetura moderna por seu excesso decorativo, pela pouca clareza construtiva, pelo pastiche de estilos passados. Em suma, lá pelo final da década de 1960, o centro de São Paulo parecia irremediavelmente condenado.

Todo o movimento que tem sido feito com vistas à reabilitação do centro de São Paulo, como um espaço significativo na imagem da cidade, faz parte de uma mudança de valores em relação à cidade, que passa pela

valorização da história e pela própria reabilitação do ecletismo. Numa metrópole como São Paulo, que hoje conta com vários centros, a importância do centro antigo é cultural, ou seja, ele visa dar testemunho da história da cidade, emprestar uma imagem à amorfa aglomeração urbana. Valorizando essa característica cultural do centro de São Paulo, foram feitos na região, nos últimos anos, investimentos voltados exatamente à melhoria e à ampliação da infra-estrutura cultural da cidade. Nos anos de 1990, a região da Luz foi alvo de duas importantes intervenções arquitetônicas em edifícios históricos: a reforma da Pinacoteca do Estado e a construção da Sala São Paulo, sede da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, na Estação Júlio Prestes. Em ambas as obras, a arquitetura tem interesse de tal monta que constitui, por si só, um fator de atração.

Recapitulando: o arquiteto Christiano Stockler das Neves projetou a Estação Júlio Prestes em 1925; a Semana de Arte Moderna de São Paulo foi em 1922; a primeira casa modernista de Gregori Warchavchik foi feita na rua Santa Cruz em 1928. Da historiografia moderna da arquitetura brasileira, naturalmente não consta o projeto da Júlio Prestes, exceto como exemplo do retrógrado academicismo que a arquitetura moderna lutava para banir. A Estação Júlio Prestes foi parcialmente concluída apenas em 1938, poucos anos antes do início da decadência do sistema ferroviário no Brasil. A crise de 1929, além de retardar a construção da obra, deixou-a incompleta, pois o projeto previa a construção de um grande *hall* central de espera, que nunca recebeu a cobertura, era uma área descoberta, um pátio vazio. Este foi o espaço que se transformou na Sala São Paulo, ponto central da sede da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, de acordo com projeto concebido pelo arquiteto Nelson Dupré, em 1997[24]. O cuidado que cercou a elaboração do projeto, especialmente no sentido de harmonizar a sala com a arquitetura existente, valorizando suas características adequadas ao uso proposto e a elaboração de uma cobertura que, externamente, assemelha-se à projetada por Stockler das Neves (Fig. 5) são atitudes que passam pela reabilitação do ecletismo, ao menos como testemunho da cultura arquitetônica de São Paulo.

Por um acaso feliz, as dimensões do grande *hall* que ficou inconcluso, sem a cobertura, coincidiam com as proporções de algumas das melhores salas de concerto do mundo, salas tradicionais construídas na segunda metade do século XIX nos Estados Unidos e na Europa, as quais se transformaram em referência nos estudos de viabilidade acústica[25]. A Sala São Paulo concilia o respeito ao patrimônio com um alto grau de recursos tecnológicos e um detalhamento extremamente cuidadoso. A Sala foi isolada da vibração dos trilhos por meio de lajes e pisos flutuantes; possui um forro totalmente móvel, que permite afinar a Sala para cada tipo de concerto; a nova cobertura apóia-se nas mesmas colunas que sustentariam a cobertura original, mas que, como é mais pesada por abrigar um piso técnico, obrigou a que as fundações tivessem que ser reforçadas; os acabamentos foram pensados no sentido de permitir uma reflexão ideal do som, tanto impedindo o eco, como evitando materiais muito absorventes, que diminuiriam a "presença" do som. Os recursos tecnológicos trabalham no sentido de otimizar o uso da Sala e tornar harmônica a sua inserção na antiga Estação, ao mesmo tempo em que viabiliza a intervenção, o uso da tecnologia faz com que a mesma pareça fácil, natural. O desenho moderno dos equipamentos novos na Sala São Paulo – balcões, escadas, mezanino, cadeiras – não trai esse uso da tecnologia na retaguarda, não explicitada no desenho arquitetônico da Sala. A tecnologia empregada a serviço do uso, e não

24. O projeto da Sala São Paulo recebeu o Prêmio de Honra 2000 do USITT (United States Institute for Theatre Tecnology) e a "Menção Hors Concours" do Instituto dos Arquitetos do Brasil na premiação do IAB-SP, 2000.

25. Sobre o tema: A. R. Di Marco e R. V. Zein, *Sala São Paulo de Concertos. Revitalização da Estação Júlio Prestes: O Projeto Arquitetônico*.

como um fim em si, enaltecida por uma forma arrojada, revela, a par da reabilitação do ecletismo, uma mudança de valores na arquitetura nacional.

Uma atitude distinta marcou a intervenção dos arquitetos Paulo Mendes da Rocha, em associação com Ricoy Torres e Colonelli, na reforma da Pinacoteca do Estado[26] (Fig. 6). O edifício da Pinacoteca foi projetado por Ramos de Azevedo em 1896 a fim de abrigar o Liceu de Artes e Ofícios. Foi inaugurado em 1900 sem estar concluído: faltou executar a torre monumental sobre o octógono central, que receberia uma grande cúpula coroando o edifício, e também boa parte do revestimento de suas paredes externas. O projeto de intervenção, com o objetivo de adaptar todo o edifício para abrigar a Pinacoteca do Estado, garantindo espaços adequados ao uso museológico, foi feito em 1993/1997 e a obra concluída em 1998.

Diferentemente da forma harmônica com que a Sala São Paulo foi inserida na Júlio Prestes, levando a uma continuidade entre passado e presente, a intervenção na Pinacoteca tomou o arcabouço construído como ruína e estabeleceu uma ruptura com o passado. Duas opções tomadas pelo projeto permitiram essa relação com um edifício que, até então, estava em funcionamento: a mudança da entrada principal, com a conseqüente quebra do eixo axial transversal do edifício neoclássico de Ramos de Azevedo, e a opção de cobrir os dois pátios do edifício, incorporando-os ao espaço interno do museu. Com o novo acesso, através de uma antiga escadaria lateral, secundária no projeto original, o eixo de circulação passou a acompanhar o sentido longitudinal do edifício, que ficou voltado para a Estação da Luz e para uma via de trânsito mais calmo do que aquele da conturbada Avenida Tiradentes. O fato de o edifício nunca ter sido concluído permitiu ao projeto explorar, formalmente, as poderosas paredes truncadas do octógono central. Com a retirada de uma claraboia que cobria esse espaço, as paredes ficaram soltas, acabando no nada, esvaziadas de qualquer função estrutural. Apoiada em pontos laterais mais altos, uma cobertura plana e transparente, formada por uma grelha metálica e placas de vidro, cobre esse espaço central e, simetricamente, coberturas iguais cobrem os dois pátios.

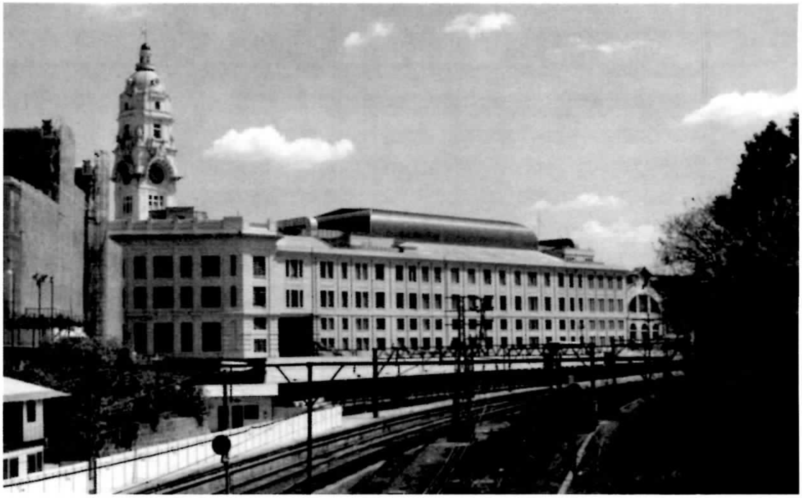
A opção de deixar as paredes do octógono terminarem no vazio; a demolição da antiga escadaria do acesso original e sua substituição por um belvedere; o cruzamento dos pátios por passarelas metálicas compondo o novo eixo longitudinal de circulação; a opção de deixar aparentes, nas paredes de tijolos, as cicatrizes das intervenções sofridas ao longo dos anos; a retirada das janelas que dão para os pátios, deixando apenas os vãos; tudo isso corrobora para o entendimento do arcabouço de paredes como uma ruína, à qual o projeto de arquitetura veio propiciar nova cobertura, pontes para repor acessos perdidos e proteção para portas que dão no vazio. A retirada das janelas internas, que ficaram inúteis com a cobertura dos pátios, também propiciou maior integração dos espaços do museu, permitindo a visualização de diferentes planos, aproximando-se do espaço contínuo moderno. No entanto, em que pese essa resistência ao edifício eclético que permeia o projeto, a distribuição espacial do museu, que resultou da intervenção, tem muito do museu tradicional na organização das salas de exposição em seqüência, circundando um espaço central. Ao mudar o acesso do museu, o projeto propiciou maior integração entre a Pinacoteca e o Parque da Luz, importante espaço público da cidade, que também foi recuperado.

Na Pinacoteca, o embate entre o espaço moderno e o edifício eclético foi o tema central do projeto de reforma; na Sala São Paulo prevaleceu a continuidade, a convivência do moderno no seio do espaço eclético; porém, ambos os projetos lograram a criação de espaços contemporâneos ao adaptar antigos edifícios ao uso atual e contribuem para tornar mais interessante o centro de São Paulo.

A restauração do centro histórico de Salvador, tal como foi executada, marcou uma nova política pública em relação à cidade. O Pelourinho foi tombado em 1984 como Patrimônio da Humanidade, pela Unesco, mas

26. Paulo Mendes da Rocha recebeu o prêmio "Mies van der Rohe de Arquitectura Latinoamericana", 2000, com o projeto de adaptação da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

5. Sala São Paulo, vista externa da cobertura, São Paulo, SP. Nelson Dupré (1997). Foto: Floriano Marcondes Machado.



6. Pinacoteca do Estado de São Paulo, octógono central e cobertura. Paulo Mendes da Rocha, Ricoy Torres, Colonelli (1993-1998). Foto: Maria Alice J. Bastos.

estava num estado deplorável de degradação, com a ruína acelerada dos imóveis, a maioria dos séculos XVII e XVIII. Um primeiro ensaio de recuperação foi iniciado pelo Prefeito Mário Kertész, que contratou Lina Bo Bardi para reestruturar as praças da Sé, Terreiro de Jesus e Cruzeiro de São Francisco, incluindo-se a restauração de alguns edifícios, configurando-se como um projeto piloto para a intervenção em toda a área central. Devido à oposição do SPHAN local[27], Lina Bo Bardi acabou fazendo apenas o restauro da Casa do Benin (1988) e o projeto piloto para recuperação da área central, que se constituiu no restauro de cinco sobrados da Ladeira da Misericórdia (1989)[28]. Desses sobrados, dois foram considerados ruínas e os demais restaurados para abrigar habitação popular e um pequeno comércio ou serviço de subsistência no térreo. A idéia era restaurar mantendo-se a população e suas atividades. Nas palavras da arquiteta: "Não é um trabalho turístico, feito com a intenção de transformar o Pelourinho numa cidade sorvete. [...] O caso do Centro Histórico da Bahia é: não a preservação de arquiteturas importantes, (como seria em Minas), mas a preservação da Alma Popular da Cidade"[29]. Na contenção de muros e recuperação dos espaços originais, Lina fez uso dos pré-moldados de ferro-cimento desenvolvidos por João Filgueiras Lima[30], material que permitia tornar evidente o restauro, marcando claramente as intervenções. Uma vez recuperados os espaços originais, Lina dividiu-os para obter *habitações populares*; numa das ruínas foi construído um restaurante e na outra um bar (Fig. 7); as casas foram caiadas de branco e as madeiras envernizadas.

A postura que acabou regendo a recuperação da área central de Salvador foi bastante distinta da que havia sido proposta por Lina Bo. O Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural (Ipac), autarquia ligada à Secretaria da Educação e Cultura do Estado da Bahia, realizou um Plano de Ação Integrada para a renovação urbana e a recuperação arquitetônica da área central de Salvador, em que foram recuperados em torno de 350 imóveis, em dois anos de obra. O plano foi dividido em três etapas; na primeira, que recuperou 104 imóveis, incluindo-se a área do Largo do Pelourinho, o governo estadual comprou 80% dos imóveis e desapropriou o restante; desses 104 casarões, um terço foi totalmente reconstruído. O governo concluiu que o perfil da população central era incompatível com a revitalização proposta – uma população marginal sem as condições mínimas para conservar os imóveis – e optou radicalmente pela aquisição dos imóveis, pela evacuação da área e pelo aluguel dos imóveis recuperados para instalação de comércio e serviços. Os moradores foram removidos, antes do início das obras, em novembro de 1992. Na recuperação levada a cabo, as construtoras utilizaram técnicas tradicionais, como paredes de estuque, juntamente com estruturas metálicas e concreto armado para escoramento e fixação das construções. Além da recuperação dos imóveis, foram feitas obras de infra-estrutura, como nova tubulação de esgotos e instalações elétricas modernas, subterrâneas. As cores com que foram pintados os casarões foram definidas a partir da análise, em laboratório, de amostras retiradas dos imóveis.

O resultado obtido na restauração do Pelourinho é assunto polêmico; o estado de degradação a que havia chegado o centro velho de Salvador e a conseqüente radicalidade da recuperação, com evacuação da área e substituição do uso, esvaziou o significado cultural do Pelourinho, que se transformou numa espécie de cenário urbano voltado ao turismo.

O Rio de Janeiro também foi alvo de uma política de renovação urbana, visando reverter o quadro de degradação e violência que ameaçou, inclusive, o turismo na cidade. No caso do Rio, os programas voltaram-se para o espaço público, com a idéia de criar um círculo virtuo-

27. De acordo com texto de C. R. dos Santos, "Assim, nas Bordas e por Dentro os Ratos Foram Roendo toda nossa Cidade da Bahia", em *Projeto*.

28. Participaram do projeto, juntamente com Lina Bo Bardi: Marcelo Carvalho Ferraz e Marcelo Suzuki.

29. L. B. Bardi e M. C. Ferraz (orgs.), *Lina Bo Bardi*, p. 270.

30. Produzidos pela Fábrica de Equipamentos Comunitários da Bahia (Faec).

so, no qual uma melhoria urbana tem um efeito indutor em sua vizinhança. O arquiteto Luiz Paulo Conde esteve ligado à renovação do Rio, primeiro como Secretário Municipal de Urbanismo e Meio Ambiente do Governo César Maia (1992/1996), e depois como Prefeito do Rio de Janeiro (1996/2000). Os principais programas de intervenção no meio urbano foram o Rio-Cidade e o Favela-Bairro. Ambos os programas, a partir de alguns objetivos claramente definidos, privilegiaram a diversidade, contratando profissionais diferentes para atuar em cada bairro (definidos a partir de concurso do IAB/RJ) e estimulando o intercâmbio com as populações afetadas.

O programa Rio-Cidade fez intervenções em áreas centrais de bairros tradicionais da cidade, visando à valorização do espaço público e o reforço dos aspectos singulares de cada bairro, por meio de melhora da infra-estrutura, reconstituição de praças e criação de marcos simbólicos. Já o programa Favela-Bairro procurou levar a cidade, ou seja, levar o espaço público e a infra-estrutura urbana a favelas já consolidadas.

O pragmatismo de assumir as favelas como parte da cidade do Rio de Janeiro é ainda mais revelador de uma mudança importante no pensamento arquitetônico do que a reabilitação de antigos centros ecléticos. Mais de vinte escritórios de arquitetura já participaram do programa Favela-Bairro, além do envolvimento do IAB/RJ, ou seja, parte da arquitetura nacional voltou-se para o problema de integrar as favelas e dotá-las de qualidades urbanas. Assumir o aglomerado caótico de habitações da favela como algo aproveitável[31], que tem um papel dentro do problema da habitação popular no país, parece ir contra todos os ideais modernistas de habitação coletiva, e provavelmente seria impensável que um arquiteto se dedicasse a isso nos anos de 1950, no Brasil. Outro ponto a se ressaltar é que essa população que está sendo afetada pelo programa não é anônima: ela tem os seus representantes, as suas associações; portanto, o projeto de arquitetura tem interlocutores. As políticas de habitação popular, no Brasil, sempre investiram na unidade habitacional, por vezes removendo as populações para trechos afastados, para além dos limites urbanos, onde dispuseram os conjuntos habitacionais mais ou menos nos moldes do urbanismo moderno. O programa Favela-Bairro é uma inversão completa dessa política, na qual a prefeitura investe apenas no espaço público, acreditando que as melhorias propiciadas quanto à acessibilidade e integração dinamizem todo o conjunto, levando a benfeitorias nas habitações empreendidas pelos próprios moradores. Embora tenha uma postura saneadora ao canalizar córregos, abrir vias carroçáveis, fazer serviços de contenção de barrancos, criar praças, propiciar a coleta do lixo, fazer serviço de água e esgoto, instalar energia elétrica, o programa Favela-Bairro tem a preocupação de manter a "espacialidade" própria das favelas cariocas, ou seja, a postura saneadora não pressupõe a ordenação racional dos domicílios, mas, ao contrário, espera manter certa lógica própria dessas aglomerações.

"Hoje, nós começamos do que existe, de relações estabelecidas entre o meio físico e uma determinada organização social. Então, há uma estrutura, há uma história prévia de ocupação do solo que não pode ser ignorada, que necessita ter sua lógica interpretada"[32]. Essas palavras do arquiteto Jorge Mario Jáuregui[33], autor de várias intervenções em favelas cariocas dentro do programa Favela-Bairro (Fernão Cardim, Fubá-Campinho, Salgueiro, Vidigal), mostram a importância, dentro das diretrizes do programa, de se trabalhar a partir do existente, tirando da realidade as coordenadas da intervenção.

31. O programa prevê a eventual substituição de alguns domicílios localizados em áreas de risco ou nas áreas de intervenção do projeto, mas *essas substituições* não devem exceder a 5% dos domicílios.

32. Resposta de Jorge Mario Jáuregui a Rodolfo Machado (Harvard University, Graduate School of Design) sobre a diferença entre seu trabalho e o Urbanismo Moderno, em: *www.jauregui.arq.br/publica.html*.

33. O arquiteto recebeu os seguintes prêmios com o trabalho desenvolvido nas favelas do Rio: Sixth Verônica Rudge Green Prize, em *Urban Design*, Harvard University School of Design, 2000 e "Grande Prêmio" na 4ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo, nov. 1999.

Para viabilizar o Favela-Bairro, foi criada a figura de "área de interesse social especial" (Plano Diretor do Rio de Janeiro/1992), que regulamenta essa transformação da favela em bairro, na qual a idéia é que a propriedade da terra seja dos moradores, e que tais áreas, uma vez transformadas em bairro, tenham um crescimento bastante restrito e controlado. A verba destinada a esses projetos, com financiamento do BID (Banco Interamericano de Desenvolvimento), varia conforme o número de famílias nas favelas contempladas. O programa prevê, também, a criação de equipamentos de cunho social, como centro comunitário, creche, centro esportivo e centro de prestação de serviços de mão-de-obra.

O esforço de recuperação urbana não é exclusivo dos grandes centros metropolitanos do país. Procurando firmar-se no circuito das principais cidades turísticas do Nordeste, em Fortaleza, no Ceará, foram encetadas intervenções urbanas na década de 1990 visando à requalificação de sua área central. Nesse caso, as diretrizes urbanas foram associadas à construção de um grande centro cultural, o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (Fig. 8)[34], em funcionamento desde abril de 1999. Esse Centro, que ocupa dois quarteirões situados entre o centro da cidade e o bairro da Praia de Iracema, representa um esforço considerável do Governo do Estado em enriquecer o espaço público do centro da cidade, especialmente por meio do oferecimento e incentivo à produção cultural. O Centro abrange: Memorial da Cultura Cearense, Museu de Arte Contemporânea, teatro, duas salas de cinema, planetário, anfiteatro, auditório, oficinas de arte, restaurantes e lojas de conveniência. Construído com o objetivo claro de influir na revitalização da área central de Fortaleza, criando ali um pólo comercial e cultural, o Centro propicia o trajeto de pedestres entre a zona da Prainha, onde começou a cidade, e a Praia de Iracema. Na área circunvizinha ao Centro, foram restauradas as fachadas de 58 imóveis.

34. Projeto publicado na revista *Projeto*, n. 233, pp. 60-67, jul. 1999.

O projeto do Dragão do Mar, feito pelos arquitetos Delberg Ponce de Leon e Fausto Nilo Costa Jr., teve que conviver com algumas construções existentes nos dois quarteirões destinados ao complexo: uma biblioteca pública estadual e vários sobrados antigos. A opção dos autores foi dividir o programa em vários volumes, dispostos numa linha diagonal que atravessa em meio às construções existentes, procurando compor com elas praças para abrigar eventos e atividades artísticas ligadas à cultura popular de rua. A disposição diagonal do conjunto é marcada por uma passarela elevada, que une todo o Centro, propondo um passeio público.

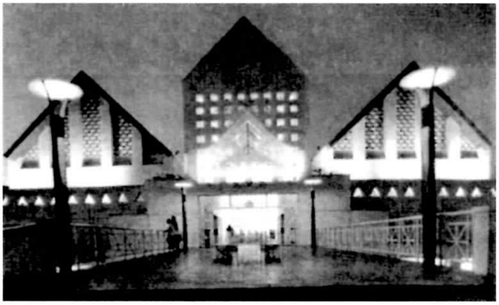
O desenho do conjunto parece oscilar entre a missão de compor o espaço público, valorizando os espaços abertos e semi-abertos, e uma atitude mais voluntariosa de se impor como uma expressão arquitetônica que, embora busque referências regionais, absolutamente não se compromete com elas; pelo contrário, usa tais referências para afirmar uma contemporaneidade, juntamente com os telhados em forma piramidal, lembrando Rossi e o "café climatizado", em vidro e estrutura metálica.

Conclusão

Nos países de Terceiro Mundo, por serem nações ainda em construção, talvez tenha sido mais penoso abandonar a perspectiva de um desenho uno, ordenador, que pudesse reger o desenvolvimento a partir de uma ordem superior, acima de uma realidade caótica e contraditória. A arquitetura nacional saiu desse sonho com extrema relutância; por um lado, algumas experiências passaram a evidenciar uma maior sensibilidade em relação ao espaço construído, levando a uma contaminação das soluções arquitetônicas; e, por outro, alguns arquitetos mostraram-se sensíveis à discussão internacional, incorporando, na sua prática, conceitos que levavam a uma revisão das bases teóricas modernas.

O arquiteto Bruno Padovano, num texto escrito em 1986, relatou um seminário sobre "pós-modernismo",

7. Sobrados restaurados na Ladeira da Misericórdia, à esquerda o restaurante e no meio o bar dos 3 Arcos. Lina Bo Bardi, Marcelo C. Ferraz e Marcelo Suzuki. Foto: Marcelo C. Ferraz, 1987. Sob licença do Instituto Lina Bo Bardi e P. M. Bardi.



8. Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura. Delberg Ponce de Leon e Fausto Nilo Costa Jr. (1994-1999).

ocorrido na FAU-USP. Na época, Bruno Padovano defendia que o pós-modernismo fosse tratado como um *fenômeno arquitetônico brasileiro*, no que se opunha à maioria do corpo docente da FAU-USP:

> Chamou-me a atenção, desde o início do seminário, a tendência de os debatedores identificarem o pós-modernismo como fato cultural alienígena à questão dos rumos da arquitetura contemporânea no Brasil, tratando-o como fenômeno contraditório, algo na linha de uma doença virótica de sociedades avançadas (leia-se capitalismo pós-industrial norte-americano) a ser analisado com interesse, mas com cuidados profiláticos para evitar-se o contágio e a disseminação entre os arquitetos brasileiros[35].

Na seqüência, Bruno Padovano listou uma série de obras brasileiras nas quais julgava perceber desenvolvimentos próprios do pós-modernismo, e englobou-as em alguns tópicos: "interesse pelas lições arquitetônicas do passado", "interesse por tipologias arquitetônicas", "preocupação com os aspectos simbólicos da arquitetura", "interesse na pesquisa formal e espacial".

Passados vários anos dessa polêmica, é possível ver razão e equívoco em ambas as posições. As reservas da maioria do corpo docente não deixaram de ser pertinentes: as soluções do "pós-modernismo" não são importáveis e nacionalizáveis. Na cultura contemporânea, a idéia de uma vanguarda artística unida em torno de um pensamento comum, plenamente convicta de uma verdade contra o resto do mundo, parece sem sentido. A cultura contemporânea é tolerante e multifacetária, aceita a diversidade. Ora, no caso da arquitetura, se não cabe mais o conceito de vanguarda, não há porquê haver um padrão dominante. A arquitetura desse tempo "pós-moderno" não possui mandamentos estéticos: os desenvolvimentos plásticos dos países centrais são visões parciais, que não se prestam à difusão e generalização. Por outro lado, é possível perceber, nessa posição de tratar o fenômeno pós-moderno como externo à problemática arquitetônica nacional, uma recusa em procurar entender a produção nacional *inserida* na cultura contemporânea. Bruno Padovano, por sua vez, defendeu uma transformação na arquitetura pautada na transformação do país:

> Qual seria a arquitetura dessa transformação? De uma modernização que, em muitos aspectos, superou as mais generosas expectativas dos modernistas e, ao mesmo tempo, deixou um lastro de carência e miséria social inimaginável para os pioneiros do movimento moderno? De uma sociedade metropolitana, simultaneamente cosmopolita e provinciana, com grandes contrastes sociais e culturais, com níveis dramaticamente desiguais da qualidade de vida?

Porém, nos exemplos que selecionou para mostrar o rompimento da arquitetura brasileira com a arquitetura moderna, ele se atrelou aos caminhos de pesquisa vislumbrados na arquitetura internacional: "recuperação da história enquanto conhecimento arquitetônico", "a busca de uma arquitetura que exprime, por meio de metáforas icônicas, relações com a atividade que abriga" etc.

A discussão internacional e o maior intercâmbio entre arquitetura e realidade impulsionaram uma abertura do código formal da arquitetura brasileira, levando a se falar numa pluralidade de caminhos na arquitetura contemporânea. A diversidade do país levou a crítica a procurar explicar essa pluralidade a partir de tendências regionais, explicação talvez tributária, ainda, do pensamento moderno, no qual um padrão internacional podia ser nacionalizado, ou regionalizado. A idéia de "regionalismo crítico", que esteve em voga nos anos de 1980, é um conceito que pressupõe a existência de dois universos na produção arquitetônica: a arquitetura dos países centrais e seu contraponto nos países periféricos. Um artigo da crítica argentina Marina Waisman, de 1990, expõe essa visão dual da produção arquitetônica:

> A modernidade, afirmam os filósofos, é essencialmente ambígua e contraditória. Também o é, e talvez em grau maior, essa etapa da cultura que chamamos pós-modernidade: a perda da unidade da cultura arquitetônica conduziu, por um lado, à destruição e ao vazio e, por outro, à possibilidade da livre expressão, de tal modo que aquelas que eram apenas expressões periféricas puderam encontrar o seu lugar no mundo e

35. B. Padovano, "A Arquitetura Brasileira em Busca de Novos Caminhos", em *AU*.

ocupar um lugar central em suas respectivas sociedades. Chame-se a isso regionalismo ou como quiserem, mas essas arquiteturas fazem centro, onde quer que estejam[36].

Havia, implícita, a idéia de um vazio e uma frivolidade na arquitetura dos países centrais, que não cabia numa realidade de Terceiro Mundo. Essa visão dual da arquitetura e sua crença no regionalismo foram superadas, nos anos de 1990, quando também o termo "arquitetura pós-moderna" entrou em desuso, sem jamais ter tido a sua abrangência ampliada de forma a que pudesse caracterizar, hoje, o conjunto da produção contemporânea.

Marina Waisman, no seu último artigo publicado[37], colocou o problema da arquitetura contemporânea em termos abrangentes, sem distinguir duas realidades:

> No princípio, não entendíamos nada. Parecia pura frivolidade, falta de compromisso com a realidade [...]. Pensávamos que se tratava meramente de uma reação crítica ao modelo moderno. Venturi rejeitando o purismo e o reducionismo, outros clamando pela necessidade de comunicação. Mas essa posição teórica não parecia justificar uma arquitetura de colagem, de caprichosa justaposição de fragmentos vagamente históricos. Contudo, estávamos falando de grandes arquitetos. [...] Seria justo atribuir à mera frivolidade ou à triste perda de fé o cultivo da ironia, a destruição da unidade da obra de arquitetura, o seu deslocamento? [...] Agora, passadas duas ou três décadas, descobrimos que nossa cultura é uma cultura do fragmento, que se manifesta em múltiplos aspectos.

Na seqüência, Marina Waisman apontou a descrença nos grandes sistemas ideológicos, a relatividade que sofrem as verdades científicas, a pulverização da história em episódios menores e locais, a justaposição de temas pelos meios de comunicação de massa, situando nesse contexto, a composição arquitetônica por fragmentos, como expressão visível da cultura atual.

Esse texto de Marina Waisman parece aproximar-se mais de uma explicação da realidade do que a antiga oposição entre periferias e centro; as realidades se interpenetram, se contaminam. Os países periféricos estão sujeitos à mesma fragmentação e deslocamento que sofre a cultura nos países centrais. A "arquitetura pós-moderna" deixa de ser um conceito já superado, volta a ter validade para caracterizar a produção contemporânea, abarcando, sob as características *comuns* da fragmentação e deslocamento, vários caminhos da arquitetura contemporânea.

No entanto, o termo "arquitetura pós-moderna", indubitavelmente, associa-se aos desenvolvimentos plásticos dos países centrais. Tais desenvolvimentos são o resultado dos questionamentos de um conjunto de estrelas da arquitetura internacional frente à herança moderna, à cidade, à história, à arte, ao próprio conceito de vanguarda. Devido ao poder de divulgação, análise e editoração dos países centrais, as trocas culturais são desiguais, as respostas que se conhecem face à quebra da grande corrente de pensamento representada pelo ideário da arquitetura moderna são, majoritariamente, as experiências desenvolvidas nos países centrais.

Numa retrospectiva da década de 1990, apresentada pela revista *Projeto* (n. 251, jan. 2001), há um levantamento interessante feito pelo arquiteto Fernando L. Lara que, pesquisando no *Avery Index*, da Columbia University, encontrou 404 artigos internacionais sobre a arquitetura brasileira no período entre 1990 e 1999, sendo que foram 1.007 o total de artigos internacionais sobre arquitetura brasileira de 1906 a 2000; portanto, a porcentagem da década de 1990 é significativa. Naturalmente, o número de artigos internacionais não atesta a excelência da arquitetura, mas está longe de ser um dado desprezível, é prova de uma rearticulação da arquitetura brasileira em termos de publicações e *pensamento crítico*. O autor ressalta que, entre os principais autores desses artigos publicados em revistas estrangeiras, estão dois brasileiros: Hugo Segawa e Ruth Verde Zein. Quanto aos arquitetos, os mais citados foram: Oscar Niemeyer, Burle Marx, Lina Bo Bardi (cuja obra ganhou visibilidade graças à atuação do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi) e Paulo Mendes da Rocha. É interessante que, desses arquitetos, no Brasil, são Lina Bo Bardi e Paulo Mendes da Rocha aqueles que vêm despertando o maior interesse.

36. M. Waisman, "O Centro se Desloca para as Margens", em *Projeto*.

37. Publicado na revista *Summa* + 22, dez.-jan. 1997. A autora faleceu em fevereiro de 1997. Republicado na *Projeto* (206), pp. 22-23, mar. 1997.

O sucesso recente de Paulo Mendes da Rocha e o reconhecimento da importância de Lina Bo Bardi levaram a falar-se numa retomada do moderno, passado o modismo pós-moderno. Qual moderno e o que caracteriza o moderno? Seriam: o espaço fluido e dinâmico; a pré-fabricação; a síntese da forma pela estrutura; a abstração; a virtual democratização vislumbrada na industrialização; o funcionalismo; a clareza? O moderno está umbilicalmente ligado à industrialização; há algo no moderno que indica a dominação final da natureza pelo homem. Essa idéia está presente, por exemplo, na comunicação de Mário Pedrosa ao Congresso Internacional de Críticos de Arte, em 1959, em que o crítico colocou Brasília como a expressão de um ápice na evolução das cidades, quando a evolução técnica permitiu ao homem construir cidades em qualquer lugar do planeta, dominando a natureza, marcando-a com sua presença: "Brasília ressalta como a expressão mais representativa desta época mais avançada"[38]. O moderno é afirmativo e autoconfiante, faz a apologia da tecnologia e entende a passagem do tempo como progresso e evolução; o moderno constrói para o futuro, o moderno é utópico. Uma retomada do moderno, com todo o escopo ideológico que isso significa, parece anacrônica. Seria tal como entender-se que a arquitetura brasileira possa se desenvolver à parte, indiferente à cultura, ou presa a uma cultura idealizada do Brasil.

Para melhor situar a produção contemporânea brasileira, talvez fosse interessante procurar entendê-la inserida neste grande mosaico que é a cultura contemporânea. Tanto Lina Bo Bardi quanto Paulo Mendes da Rocha desenvolveram um fazer artístico que pode ser entendido à luz da quebra dos grandes discursos hegemônicos; da impossibilidade, nos dias que correm, de uma arquitetura moderna que pudesse desenhar, homogeneamente, a geografia do planeta, ou do país.

A sensibilidade européia de Lina Bo Bardi para com a cultura popular nordestina, estimulada por sua estadia na Bahia no final dos anos de 1950, quando boa parte do Nordeste constituía ainda um universo à parte, arcaico, não contaminado pela cultura de massas, resultou numa obra que integra testemunhos plásticos da criação popular: um piso que é a "imagem poética" dos desenhos populares feitos com folhas e flores nas ruas onde passa a procissão[39]; uma mesa de concreto moldada na forma de uma pequena cadeira de barro, brinquedo da região do Recôncavo Baiano[40]. Embora o pensamento moderno de Lina Bo Bardi pregasse a síntese, um desenho que captasse a *estrutura profunda das possibilidades criativas*[41] da produção popular, levando ao desenvolvimento de uma cultura autóctone, sua prática dava testemunho da impossibilidade da síntese, justapondo padrões distintos: um desenho preciso e seco, que ganhava vida nos pormenores, nos pequenos detalhes, nas imagens vivas da cultura popular. A declaração de um usuário da Igreja do Espírito Santo do Cerrado, em Uberlândia, projeto da arquiteta[42], diz muito da arquitetura de Lina Bo Bardi: "A dona Lina quer que fique tudo assim [...] e está certa ela, afinal das contas, a casa de Deus não precisa de luxo, bastam as belezuras"[43] (Fig. 9).

A obra recente de Paulo Mendes da Rocha foi classificada como "minimalista" pelo crítico catalão Josep Maria Montaner, associada à dos suíços Jacques Herzog e Pierre de Meuron ou à do português Eduardo Souto de Moura, entre outros.[44] De acordo com Montaner, seria uma arquitetura que busca "regenerar o caos metropoli-

38. M. Pedrosa, "Brasília, a Cidade Nova" (comunicação de Mário Pedrosa ao Congresso Internacional de Críticos de Arte, 1959). Republicado no livro *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*, p. 346.

39. Lina Bo Bardi, sobre piso do Cruzeiro de São Francisco (Salvador, Bahia), em L. B. Bardi e M. C. Ferraz (orgs.), *op. cit.*, p. 272.

40. *Idem*, p. 274.

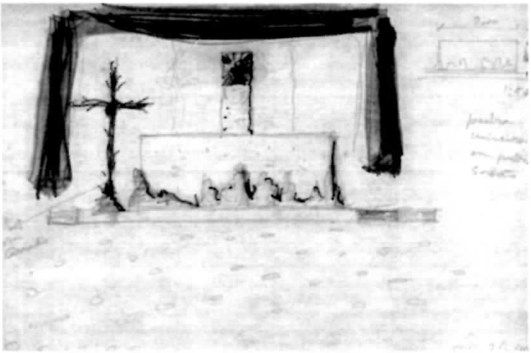
41. L. B. Bardi, *Tempos de Grossura...*, *op. cit.*

42. Em associação com André Vainer e Marcelo Ferraz.

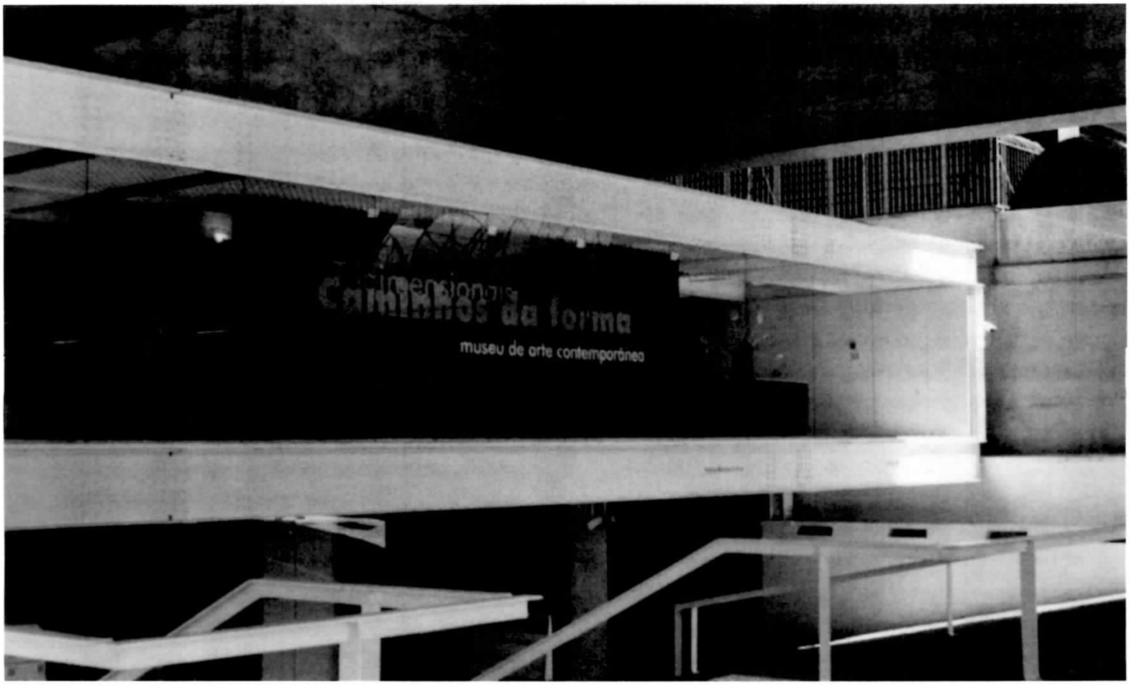
43. Citado em texto de C. R. dos Santos, "Porque as Catedrais não eram Brancas", em *Projeto*.

44. J. M. Montaner, "Más Allá del Minimalismo", em *La Modernidad Superada*.

9. Estudo para o altar da Igreja Espírito Santo do Cerrado. Desenho de Lina Bo Bardi. Sob licença do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.



10. Centro Cultural da Fiesp (1997-1998). Paulo Mendes da Rocha e escritório MMBB. Foto: Maria Alice J. Bastos.



tano", com um desenho que lança mão de poucos elementos. Se a obra de Lina Bo Bardi tem o seu fulcro na cultura popular, o fundamento da obra de Paulo Mendes da Rocha, mais do que contrapor-se ao caos ou à fragmentação do mundo, parece ser a convivência entre a linguagem moderna e o espaço físico em que se insere. É como se a linguagem moderna, na impossibilidade de reinar absoluta, viesse ocupar interstícios do espaço construído, numa troca que cria novos significados. Já foi analisado, aqui, como o espaço moderno e o espaço neoclássico interagiram na intervenção de Mendes da Rocha na Pinacoteca. Em outra intervenção, no projeto do Centro Cultural da Fiesp[45], o arquiteto propôs uma estrutura leve de aço, com fechamento de vidro, engastada no vão do nível térreo do edifício da Fiesp, projetado pelo Escritório Rino Levi[46], no final da década de 1960. Nesse caso, a interação foi entre a materialidade monumental da estrutura em concreto do edifício dos anos de 1960 e a qualidade diáfana da intervenção. Paulo Mendes da Rocha acrescentou um corpo estranho, claramente aposto, que aproveitou o grande vão existente e o apoio da gigantesca estrutura em concreto (Fig. 10). Com a intervenção, a estrutura monumental ficou sem seu par: o amplo vão, o espaço vazio necessário à sua apreciação. A imponência da estrutura de transição no térreo, que nos anos de 1960 comunicava a importância da instituição e que, nas últimas décadas, revestiu-se de significados negativos – grandiloqüência, desperdício, exagero –, foi neutralizada pela sofisticação do espaço cultural, com uma materialidade mínima, essencial. No Mube (Museu Brasileiro da Escultura), a intervenção de Paulo Mendes da Rocha também estabeleceu o diálogo, ao propor um projeto enterrado: criou uma simbiose entre terreno e obra, a obra é moldada pela declividade e forma do terreno; o terreno, por sua vez, é esculpido pela obra que aflora.

45. Em parceria com escritório MMBB.

46. Na Avenda Paulista, São Paulo. Arquitetos: Roberto Cerqueira César e Luis Roberto Carvalho Franco.

Se as obras de Lina Bo Bardi comentam a irrupção de diferentes universos culturais, não sintetizáveis na conformação cultural do país, e as de Paulo Mendes da Rocha discutem a convivência com distintos traços arquitetônicos no heterogêneo ambiente construído, é importante ressaltar que é, exatamente, a mesma fragmentação que permite à arquitetura, hoje, trabalhar com trechos de cidade, fragmentos que não abarcam o todo.

A arquitetura contemporânea brasileira, na figura de seus melhores arquitetos, discute a complexidade, a impossibilidade de um caminho único, a convivência com o heterogêneo. É uma arquitetura que não pretende redesenhar a geografia do mundo, mas, sim, inserir-se no arcabouço construído. É uma arquitetura posterior à arquitetura moderna que tenta adaptar essa herança à realidade caótica, abrandando os seus princípios. No entanto, pelas razões expostas, não é possível falar-se em arquitetura "pós-moderna" brasileira. O termo é irrecuperável na arquitetura nacional.

Bibliografia

BARDI, Lina Bo & FERRAZ, Marcelo Carvalho (orgs.). *Lina Bo Bardi*. São Paulo, Instituto Lina Bo & P. M. Bardi, Empresa das Artes, 1993.

BARDI, Lina Bo. *Tempos de Grossura: O Design no Impasse*. São Paulo, Instituto Lina Bo & P. M. Bardi, 1994.

BASTOS, Maria Alice Junqueira. *Pós-Brasília: Rumos da Arquitetura Brasileira*. São Paulo, Perspectiva, 2003.

COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: Registro de uma Vivência*. São Paulo, Empresa das Artes, 1995.

DI MARCO, Anita Regina & ZEIN, Ruth Verde. *Sala São Paulo de Concertos. Revitalização da Estação Júlio Prestes: O Projeto Arquitetônico*. São Paulo, Alter Market, 2001.

FICHER, Sylvia & ACAYABA, Marlene Milan. *Arquitetura Moderna Brasileira*. São Paulo, Projeto, 1982.

FRAMPTON, Kenneth. *Modern Architecture – A Critical History*. 3. ed. Londres, Thames and Hudson, 1992.

GRAEFF, Edgar. *Cidade Utopia*. Belo Horizonte, Vega/Edusp, 1979.

GUIMARAENS, Ceça de (coord.). *Luis Paulo Conde: Un Arquitecto Carioca*. Santafé de Bogotá, Universidad de Los Andes/Escala, 1994 (Coleccion somoSur).

HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo, Loyola, 1993.

GUIMARAENS, Ceça de; TAULOIS, Cláudio; FERREIRA, Flávio & MAGALHÃES, Sérgio Ferraz (coords.). *Arquitetura Brasileira após Brasília/Depoimentos*. Rio de Janeiro, IAB-RJ, 3 vols, 1978.

FAERSTEIN, Eliane; CASTRO, Jorge & MONARCHA, Sandra (coords), *II Inquérito Nacional de Arquitetura / Depoimentos*. São Paulo, Projeto/IAB-RJ, 1982.

CARON Jorge; PINTO, José de Almeida ; SARUÊ, Roberto & NASSER, Taísa de Barros (coords.). *Arquitetura e Desenvolvimento Nacional – Depoimentos de Arquitetos Paulistas*. São Paulo, Pini/IAB-SP, 1979.

JENCKS, Charles. *El Lenguaje de la Arquitectura Posmoderna*. Barcelona, GG, 1981.

MONTANER, Josep Maria. *Después del Movimiento Moderno. Arquitectura de la Segunda Mitad del Siglo XX*. Barcelona, GG, 1993.

_____. *La Modernidad Superada. Arquitectura, Arte y Pensamiento del Siglo XX*. Barcelona, GG, 1997.

PEDROSA, Mário. *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. Aracy Amaral (org.). São Paulo, Perspectiva, 1981.

SEGAWA, Hugo, SANTOS, Cecília Rodrigues dos & ZEIN, Ruth Verde (orgs.) *et al. Arquiteturas no Brasil: Anos 80*. São Paulo, Projeto, 1988.

SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. São Paulo, Edusp, 1997.

XAVIER, Alberto; LEMOS, Carlos & CORONA, Eduardo. *Arquitetura Moderna Paulistana*. São Paulo, Pini, 1983.

Periódicos

COMAS, Carlos Eduardo Dias. "Protótipo e Monumento, um Ministério, o Ministério", *Projeto*. n. 102, ago. 1987, pp. 137-149.

COX, Cristián Fernández. "Modernidade Apropriada, Revisitada e Reencantada", *Projeto*. n. 146, out. 1991, pp. 123-127.

GIMENEZ, Luís Espallargas. "Autenticidade e Rudimento", *AU*. n. 79, ago.-set. 1998, pp. 70-71.

PADOVANO, Bruno. "A Arquitetura Brasileira em Busca de Novos Caminhos, *AU*. n. 4, fev., 1986, pp. 79-83.

PEDREIRA, Lívia Álvares. "De Olho na Rua", em *AU*, n. 8, out.-nov, 1986, pp. 34-36.

"É Preciso Sacudir a Poeira, Criticar, Discutir, se Encontrar", *Projeto*, n. 42, ed. especial, 1982, pp. 78-89. Debatedores: Tito Lívio e Vasco de Mello, Roberto Loeb, Carlos Bratke, Pitanga do Amparo, Eduardo Longo, Arthur Navarrete.

"Edifícios Culturais Unidos por Passarelas Metálicas Convivem com Casario Antigo na Zona Portuária", *Projeto*, n. 233, jul. 1999, pp. 60-67.

"Paulo Mendes da Rocha Comenta com Entusiasmo a Reforma da Pinacoteca", *Projeto*, n. 220, mai. 1998, pp. 46-47.

QUEIROZ, Fernando. "Balangandã da Bahia", *Construção São Paulo*. n. 2.373, ago. 1993, pp. 8-10.

SANTOS, Cecília Rodrigues dos. "Assim, nas Bordas e por Dentro os Ratos Foram Roendo toda nossa Cidade da Bahia", *Projeto*, n. 133, 1990, pp. 47-48.

_____. "Porque as Catedrais não Eram Brancas", *Projeto*, n. 128, dez. 1989, pp. 40-49.

SEGAWA, Hugo. "Liberdade nas Curvas e um Ponto de Inflexão", *Projeto*, n. 125, set., 1989, p. 76.

SOUZA, Marcos de. "Paulo Mendes da Rocha. Sutis Pegadas do Bicho Arquiteto", *AU*. n. 79, ago.-set. 1998, pp. 63-76.

WAISMAN, Marina. "O Centro se Desloca para as Margens", *Projeto*. n. 129, jan.-fev, 1990, pp. 73-77.

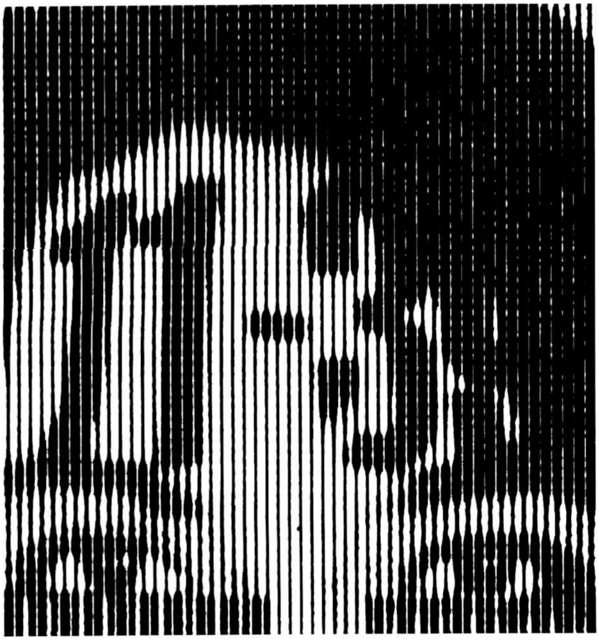
_____. "A Cultura do Fragmento em um Tempo de Ruptura Histórica", *Projeto*, n. 206, mar. 1997, pp. 22-23.

ZEIN, Ruth Verde & DOURADO, Guilherme Mazza (col.). "Lição de Coisas: Lugar e Técnica", *Projeto*, n. 153, jul. 1992, pp. 30-47.

ZEIN, Ruth Verde. "De Volta à Cidade Maravilhosa: A Renovação do Rio de Janeiro Busca Superar a Degradação Urbana", *Projeto*, n. 201, out. 1996, pp. 42-55.

5. PÓS-MODERNISMO E CINEMA

Luiz Nazario



Em 1947, logo após a Segunda Guerra Mundial, os filósofos Theodor Adorno e Max Horkheimer lançaram, em sua *Dialética do Esclarecimento*, o conceito de "indústria cultural" para definir a configuração assumida pelos meios de comunicação na sociedade de massa, que haviam demonstrado todo seu poder de mobilização e manipulação das consciências nos regimes totalitários, e que alcançariam um poder ainda maior com o desenvolvimento de novas mídias, como a televisão, que ganha o mundo nos anos de 1950. Em 1954, quando estreou na rede ABC de TV um dos primeiros programas a cores – *Disneylândia* – selava-se igualmente o primeiro grande acordo entre uma rede de TV e uma produtora externa, lançando a sementinha do futuro rizoma. A evolução da sociedade de massas, destinada à dimensão única da produção e do consumo, exige, na chamada era pós-moderna, quando a *sociedade industrial* transforma-se num *conglomerado* (a "aldeia global" profetizada por Marshal MacLuhan), que os antigos sistemas nacionais de comunicação reorganizem-se sob a forma de um úni-

co e gigantesco sistema mundial de comunicações. Desde então, o conceito de "indústria cultural" precisa ser revisto e ampliado, pois estamos agora diante de um verdadeiro *rizoma*, no qual as mensagens entrecruzam-se em imbricações complexas como veias e artérias, por onde circulam os novos produtos culturais sob a forma de *informação*.

O computador associado ao telefone e à televisão torna-se um veículo conglomerado em que massas informatizadas podem, solitariamente, assistir à programação da TV; alugar filmes novos e antigos; fazer compras em grandes lojas; comunicar-se com outros solitários; freqüentar cursos; consultar bibliotecas; passear em museus virtuais; visitar bordéis *on-line* – endividando-se no cartão de crédito. Com o advento do conglomerado, as culturas locais desaparecem, absorvidas pelo rizoma, que se expande pelo planeta à velocidade da luz. Já nos anos de 1970, como o mostraram Garth Jowett e James Linton[1], o lançamento de um filme produzido por um grande estúdio de Hollywood passou a ser cercado de uma infinidade de subprodutos vendidos num acachapante "evento multimídia". Estreando simultaneamente nas principais cidades do planeta, precedido por gigantesca campanha publicitária que não se limita mais ao seu lançamento, e processado por um vasto conglomerado de empresas, *cada filme de sucesso transforma-se hoje numa inteira indústria cultural* – o mais baixo orçamento de um filme-monstro – setenta milhões de dólares – financiaria todas as escolas de um Estado americano ou todos os gastos públicos de uma nação africana.

Dentro dos novos padrões da indústria de cinema americana, os filmes de orçamento "médio" – vinte a quarenta milhões de dólares – têm menos chances de explodir as bilheterias e recuperar os investimentos num único fim de semana – lucrando milhões nas semanas seguintes –, pois não contam com o Super Astro Milionário (integrante de uma lista de megaestrelas com cachês fixados em torno de vinte milhões de dólares, que consome um terço do orçamento da produção), nem com o Super Efeito Especial (desenvolvido por empresas de ponta como a Industrial Light and Magic, e que absorvem outro terço do orçamento) – as duas cauções de retorno do investimento: as produções médias tornaram-se, paradoxalmente, mais arriscadas: cada vez menos os produtores apostam em pangarés, por mais criativos que sejam; preferem investir no filme *high concept*, que pode ser apresentado numa única frase. Contudo, nem a megaestrela cintilante, nem os milionários efeitos especiais, nem o mais sensacional *conceito* garantem o retorno imediato dos investimentos numa megaprodução: é preciso, pois, transformar o filme numa indústria cultural, com franquias, *merchandising* e venda em todos os formatos, para todas as mídias. O resultado é que, como declarou Steven Spielberg, "os orçamentos de hoje estão transformando o cinema numa Índia, um país com alguns milionários, muita gente pobre e nenhuma classe média [...] a competição enlouqueceu todo mundo".

O Poderoso Chefão (*The Godfather*, 1972), de Francis Ford Coppola, inaugurou o novo padrão, mas o primeiro sucesso global a usar uma técnica efetiva de saturação publicitária em escala massiva foi *Tubarão* (*Jaws*, 1975), de Steven Spielberg. Cerca de quatro milhões de dólares foram destinados à campanha publicitária do filme, montada pela Universal dois anos antes de seu lançamento e um ano antes de sua produção, atingindo 211 milhões de lares com comerciais de TV e anúncios em jornais, revistas. A largada foi dada com uma conferência de imprensa que anunciou a compra, por Richard Zanuck e David Brown, dos *direitos de adaptação* do *best-seller* de Peter Benchley. O anúncio fez as vendas do livro disparar. Quando a produção começou, a Universal transportou gratuitamente centenas de jornalistas para as locações. Mais de duzentas entrevistas foram concedidas com diferentes personalidades associadas ao filme. O lançamento foi planejado para ter lugar seis meses depois da publicação da novela em *paperbook* e coincidir com a temporada de verão nas praias. A capa do livro estava conectada com o logotipo

1. Cf. *Movie as Mass Communication*, Londres, Sage, 1980.

do filme, para criar uma relação "sinérgica" de dupla vendagem. Zanuck e Brown enviaram milhares de cópias do livro de bolso para pessoas que interagiam com muitas outras, como motoristas de táxi e chefes de restaurantes. Essa pré-vendagem despertou a atenção do público para o "futuro sucesso", criando expectativa e familiaridade com o produto.

Tubarão foi lançado em 464 cinemas dos EUA e Canadá, e apenas três dias depois a bilheteria registrava uma entrada de 47 milhões de dólares: os custos de produção foram cobertos em duas semanas e os lucros líquidos continuaram a escorrer em caudais quando 211 cinemas foram adicionados em junho e mais 279 em agosto, perfazendo o total de 954 cinemas. Em fins de 1975, a Universal anunciou que a bilheteria de *Tubarão* havia ultrapassado a de *O Poderoso Chefão*, perfazendo 260 milhões de dólares apenas nos EUA. Em 1977, o lançamento de *Guerra nas Estrelas* (*Star Wars*, 1977), de George Lucas, que rendeu 322,7 milhões de dólares apenas nos EUA, causou aí filas tão grandes que as pessoas acampavam nas ruas, obrigando os cinemas a manter sessões ininterruptas 24 horas por dia. Os megassucessos sucederam-se em curto espaço de tempo: filmes como *Contatos Imediatos do Terceiro Grau* (*Close Encounters of The Third Kind*, 1977), de Steven Spielberg; *Super-Homem* (*Superman*, 1978), de Richard Donner, primeira megaprodução baseada em personagens de quadrinhos, orçada em 125 milhões de dólares; e *Jornada nas Estrelas: O Filme* (*Star Trek: The Motion Picture*, 1979), de Robert Wise, criaram legiões de fãs em todo o mundo. Os orçamentos de publicidade aumentaram proporcionalmente: quatro milhões de dólares para *Tubarão*, de Steven Spielberg; cinco milhões de dólares para *O Fundo do Mar* (*The Deep*, 1977), de Peter Yates; seis milhões de dólares para *Jornada nas Estrelas: O Filme*, de Robert Wise... Nos anos de 1980, os sucessos milionários continuaram, liderados por *O Império Contra-Ataca* (*Star Wars: The Empire Strikes Back*, 1980), de George Lucas, que rendeu 222,7 milhões de dólares nas bilheterias americanas; *Os Caçadores da Arca Perdida* (*Raiders of the Lost Ark*, 1981), de Steven Spielberg, que rendeu 242,4 milhões de dólares; *E. T. – O Extraterrestre* (*E. T. – The Extraterrestrial*, 1982), de Steven Spielberg, que rendeu 399,8 milhões de dólares; *Um Tira da Pesada* (*Beverly Hills Cop*, 1984), de Martin Brest, que rendeu 234,7 milhões de dólares; *De Volta para o Futuro* (*Back to the Future*, 1985), de Robert Zemeckis, que rendeu 208,2 milhões de dólares...

Editando *Os Caçadores da Arca Perdida*, Steven Spielberg e seu produtor, George Lucas, decidiram decupar ao máximo as seqüências de ação e, depois, ainda cortar mais um fotograma de cada pedacinho: haviam percebido que o público mais jovem que lotava as salas de cinema, que havia crescido diante da televisão, jogando *videogames* e manipulando controles remotos, conseguia assimilar informações mais rapidamente que a geração anterior. Os novos "filmes montanhas-russas" – *roller-coaster movies* – conquistam a geração *shopping-center*, que não consegue *imaginar* mais nada, apenas consumir, vorazmente, imagens prontas. E, em *E.T.*, o *merchandising* não é mais exterior ao filme, narrado com simplicidade para facilitar a condução das emoções ao seu paroxismo, mas insinuava-se na própria narrativa: na cena final, o E.T. – que faz uma aparição na Terra e, depois, volta ao seu planeta – coloca, antes de partir, o dedo na cabeça de Elliott, e diz: "I'll be right here" (Estarei bem aqui). A frase não é simples bordão de despedida; proferida em tom solene e, mais que isto, acompanhada do gesto marcante de um dedo que, em ocasiões anteriores, demonstrara todo seu poder sobrenatural, ela é uma verdadeira *mensagem introjetada*. O momento no qual o E.T. aponta para a cabeça de Elliott integra a apoteose dramática do filme, com as platéias à beira do pranto, os corações pulando nas poltronas; Spielberg escolhe esse momento de extrema vulnerabilidade emocional a que conseguiu levar os espectadores, por meio de uma hábil instrumentalização de todos os recursos técnicos do cinema, para produzir a introjeção: ao apontar para a mente de Elliott, o E.T. atinge a subjetividade de cada espectador. O alienígena não ficará conosco visível, presente; como o Messias, como o Cristo,

ele *permanecerá em nós*, interiorizado, pois imprime, com seu dedo mágico, uma *marca* nas pessoas: a partir desse momento, elas passam a viver numa outra dimensão, uma realidade da qual agora o E.T. faz parte. E o E.T. tornase, por esse efeito, uma força superior que dura para sempre. É essa técnica subliminar de propaganda que sustenta todo o *merchandising* do filme. O próprio Spielberg selecionou as empresas para produzir as mercadorias-E.T., limitando seu número a uma dezena, com a intenção de conservar ao máximo a imagem ideal do monstrinho. Mas o fenômeno da introjeção, depois de desencadeado, obra sem controle: as pessoas sentem uma necessidade irreprimível de reproduzir e reconsumir o objeto interiorizado que passa a integrar o inconsciente coletivo. O cinema industrial pós-moderno interage com a realidade para obter um lucro *tridimensional*: com o megassucesso de *E.T.*, surgiram conjuntos residenciais E.T.; camisetas E.T.; bonecos E.T.; máscaras de E.T.; restaurantes E.T. com lulas à E.T. no cardápio... E, como um subproduto sinistro, o megassucesso também gera a integração entre a fantasia e a realidade: o restaurante E.T. mudou de nome, as lulas à E.T. desapareceram do cardápio, mas enquanto durou o sucesso existiu uma coincidência inescapável da fantasia e da realidade, uma dimensão, até então inédita, de *realidade fantasiada*.

Lucrando com o megassucesso, as mídias passaram a promover a nova *hiper-realidade*, isto é, a coincidência, num certo período de tempo, entre a realidade social e a fantasia mercantil. Durante o período de pré-lançamento e exibição de *Tubarão*, os jornais noticiaram ataques "reais" de tubarões, alguns mesmo em plena praia, exatamente como no filme. Com o megassucesso *Contatos Imediatos do Terceiro Grau* (*Close Encounters of The Third Kind*, 1977), de Steven Spielberg, multiplicaram-se, em todas as mídias, os relatos "reais" de contatos de humanos com extraterrestres, abduções espetaculares e aparições documentadas de OVNIS; alguns entrevistados descreviam suas visões de maneira idêntica às do filme; os jornais e revistas divulgavam incontinente cada nova alucinação relatada, tornando o filme mais próximo do documentário que da ficção científica. Quando o filme-catástrofe sobre furacões *Twister* (*idem*, 1996), de Jan de Bolt, foi lançado, notícias sobre o furacão Bertha, de 640 km de largura, passaram a ocupar o noticiário internacional. Quando *Independence Day* (*idem*, 1996), de Roland Emmerich, foi lançado em 27 cinemas norte-americanos, proclamando que "a partir de agora, 4 de julho não será a data da independência americana, mas o dia em que o mundo vai comemorar a libertação das forças alienígenas", discos voadores foram observados em todo mundo e a NASA divulgou a "sensacional" descoberta da evidência de vida em Marte (na verdade o resíduo fóssil de um *suposto* microorganismo extinto há milhões de anos), mantendo jornais e revistas açodados por meses. Quando, em 1998, duas megaproduções sobre asteróides provocando o fim do mundo foram lançadas – *Armageddon* (*idem*, 1998), de Michael Bay; e *Impacto Profundo* (*Deep Impact*, 1998), de Mimi Leder –, a NASA inundou a imprensa de notícias sobre a perigosa aproximação de asteróides em linha de colisão com a Terra, angariando milhões em fundos para projetos de antecipação de catástrofes cósmicas, a serem evitadas com o lançamento de bombas atômicas contra os alvos mais ameaçadores[2]. Com a adesão da imprensa às estratégias de *marketing* do cinema industrial americano, os cinemas, as mídias, as empresas licenciadas, as instituições, os poderes públicos, e até a natureza e o cosmos parecem integrar-se num mesmo concerto de propaganda, não se podendo mais saber onde termina a realidade e começa a fantasia: os limites dissolvem-se pelo efeito mesmo da estratégia totalitária do "entretenimento planetarizado", para usar a fórmula de Michael Eisner, executivo da Disney. O megassucesso é uma bolha que cresce, envolve o mundo e aglutina a todos, antes de estourar e ceder lugar a outra bolha estufada.

2. Cf. L. Nazário, "Catástrofes Cósmicas", em M. S. Vasconcelos e H. R. Coelho (orgs.), *1000 Rastros Rápidos – Cultura e Milênio*, Belo Horizonte, Fale, 1999.

Do ponto de vista estético, o rizoma contamina a produção cinematográfica de tal modo que a originalidade desaparece gradativamente como valor. Os filmes passam a assemelhar-se com as continuações, as séries e as cópias, autorizadas ou não; tramas e personagens são reiterados para que se fixem na memória da audiência, segundo os mesmos mecanismos das novelas de rádio e TV. A produção serial não é uma novidade no mundo do cinema; a novidade é que essa serialização, antes limitada, desde o cinema mudo, a alguns personagens populares, como Tarzan[3], Drácula[4], Frankenstein[5], Sherlock Holmes[6], Godzilla[7] ou James Bond[8], que retornavam e ainda retornam em um sem-número de variações; ou aos filmes de baixo orçamento dos anos de 1930 e 1950 que serviam de complemento nas sessões duplas[9], tornou-se o novo modo de produção hollywoodiano. Os empreendimentos independentes sucumbem em meio a megaproduções de impacto, que a princípio consumiam de cinco a nove milhões de dólares (orçamento de *Guerra nas Estrelas*); depois de vinte a quarenta milhões de dólares, depois de cinqüenta a setenta milhões de dólares, e hoje consomem de cem a duzentos milhões de dólares. O retorno do maciço investimento nas megaproduções – somando de trezentos milhões de dólares a mais de um bilhão de dólares – é garantido em um curtíssimo espaço de tempo – às vezes em apenas três dias – pelo lançamento simultâneo em milhares de salas nos EUA e no Canadá e por uma publicidade que envolve, pouco a pouco, todas as mídias do planeta, sem contar as semanas seguintes, a carreira internacional do sucesso planetário nos cinemas de todo o mundo e canais a cabo, e a venda de mercadorias relacionadas ao longo de meses, anos e até décadas. O cinema passa a compor, com as produtoras, as editoras, as gravadoras e as mídias, um bloco monolítico de sucessos programados. O *best-seller* transforma-se no campeão de bilheteria, que ecoa nos jornais e revistas, precedido por videoclipes e quadrinhos com a história do filme, sucedido por vídeos e CD ROMS que divulgam o *hit* nas paradas, vendendo a trilha sonora em discos, fitas e CDS, tudo seguido de relançamentos em TVS a cabo, vídeos e DVDs de todos os tipos[10], com direito a nova rodada de divulgação nas mídias. O que determina o sucesso, nem os melhores *marqueteiros* podem prever com segurança. Um filme inicialmente pouco cotado pode tornar-se objeto de culto para o público, que nele descobre um misterioso encanto. Por outro lado, quando o sucesso programado fracassa, o filme se transforma num sorvedouro de dólares[11].

3. Da novela de Edgar Rice Burroughs, adaptada pela primeira vez em *Tarzan of the Apes* (1918), de Scott Sidney, e desde então estrelando 92 filmes.

4. Do romance de Bram Stocker, adaptado pela primeira vez em *Nosferatu, Uma Sinfonia de Horror* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922), de Friedrich Murnau, e desde então estrelando 108 filmes.

5. Da novela de Mary Shelley, adaptada pela primeira vez em *Frankenstein* (1910), de J. Searle Dawley, e desde então estrelando 82 filmes.

6. Da série de contos e novelas de Conan Doyle, adaptados pela primeira vez em *Adventures of Sherlock Holmes* (1905), de J. Stuart Blackton, e desde então estrelando 67 filmes.

7. Do filme *Godzilla* (*Gojira*, 1954), de Inoshiro Honda, criado diretamente para o cinema e, desde então, estrelando 36 filmes.

8. Da série de novelas de Ian Fleming, adaptadas pela primeira vez em *007 Contra o Satânico Dr. No* (*Dr. No*, 1962), de Terence Young, e desde então estrelando 23 filmes.

9. Como *Os Perigos de Paulina* (*Perils of Pauline*, 1934), de Ray Taylor; *Os Perigos de Nyoka* (*The Perils of Nyoka*, 1942) de William Witney; e *Flash Gordon* (*idem*, 1936-1940), de Frederick Stephani e Ray Taylor.

10. O DVD, ou "digital versatil disc" (disco versátil digital) foi criado em 1997, por insistência de Warren Lieberfab, hoje presidente da Warner Home Video. Na época, diferentes estúdios em diferentes países trabalhavam em pelo menos cinco diferentes formatos; coube a Lieberfab convencer a todos da necessidade de desenvolver um formato comum, que viria a ser o DVD. Cf. S. Dávila, *Folha de S. Paulo*, 29.11.2002.

11. Onde foram parar os cinqüenta milhões de dólares de *Os Portais do Paraíso* (*Heaven's Gate*, 1980), de Michael Cimino; os quarenta milhões de dólares de *No Fundo do Coração* (*One From the Heart*, 1982), de Francis Ford Coppola; os 42 milhões de dólares de *Duna* (*Dune*, 1984), de David Lynch; os 47 milhões de dólares de *Cotton Club* (1984), de Francis Ford Coppola; os 25 milhões de dólares de *O Caldeirão Mágico* (*The Black Cauldron*, 1985), de Ted Berman e Richard Rich; os 71 milhões de dólares de *Ishtar* (*idem*, 1987), de Elaine May; os cem milhões de dólares de *O Abismo* (*The Abyss*, 1989), de James Cameron; os 45 milhões de dólares de *A Fogueira das Vaidades* (*The Bonfire of the Va-*

Waterworld – O Segredo das Águas (*Waterworld*, 1996), de Kevin Reynolds e Kevin Costner, orçado em 180 milhões de dólares, é um bom exemplo. O filme foi estigmatizado como fracasso pelas mídias pelos percalços de sua produção. A ação passa-se inteiramente no mar, no ano de 2045, quando as águas cobrem o mundo depois do derretimento das calotas polares, e os homens procuram o mapa da "terra seca" – último continente não submerso – tatuado nas costas de uma menina. Costner é o mutante Mariner, homem-anfíbio com guelras atrás das orelhas (cujo funcionamento foi cortado na versão final porque o público da exibição-teste achou-as parecidas com vaginas), que abre o filme urinando numa garrafa e depois bebendo o líquido filtrado; maltratando as mulheres que encontra em sua luta pela sobrevivência, é "um dos heróis mais antipáticos da história do cinema" (Ana Maria Bahiana). Seis roteiristas trabalharam nas trinta versões diferentes do roteiro, que ainda não estava pronto quando o filme começou a ser rodado, em locações no Havaí, num local chamado Kawaihae que, na língua nativa, significa "águas turbulentas", detalhe que os produtores só descobririam quando as filmagens foram atrasadas de 96 para 166 dias, por conta das tempestades que, entre outras coisas, afundaram um cenário de ferro pesando mil toneladas. Com três mil pessoas trabalhando no local, sobre plataformas e barcos, as interrupções por enjôo eram freqüentes; rolos e rolos de filme eram jogados fora quando se percebia a presença, ao fundo, de um barquinho ou pedaço de terra. A produção bem que evitou o clichê da cidade famosa submersa, mas ao mostrar, sob o mar, as ruas de Denver, não foi feliz: só os moradores de Denver poderiam reconhecê-las e sofrer algum impacto dramático. Durante as filmagens, o casamento de Costner foi por água abaixo por conta de uma dançarina havaiana; o astro – que já vinha de três fracassos anteriores – *Um Mundo Perfeito*, *Wyatt Earp*, *The War* – rompeu com o diretor em pleno *set* e assumiu a direção, enfrentando o executivo da Universal que exigiu cortes no roteiro para estancar os rios de dinheiro que escorriam sem garantias de retorno. A imprensa americana rebatizou o filme de *Fishtar* e *Kevinsgate*, em alusão aos fracassados *Ishtar* e *Heaven's Gate*. O roteiro foi originamente escrito para Roger Corman em 1987, mas esse diretor e produtor engavetou-o dizendo: "Absurdo! Esse filme custaria mais de cinco milhões de dólares!". De fato, com toda a imprensa ridicularizando o filme antes da estréia, ele fracassou nas bilheterias dos EUA, onde rendeu "apenas" 88,2 milhões de dólares; mas, com a bilheteria estrangeira, o filme acumulou um total de 254,6 milhões de dólares, o que cobriu largamente seus custos.

Mas, se nos filmes mais caros da indústria cultural, o público podia *ver* os milhões gastos na produção[12], nas megaproduções do rizoma, o cachê inflacionado dos astros e estrelas e dos diretores de prestígio e a multidão de nomes envolvidos em efeitos de computador que vemos apenas rolando nos créditos devoram a maior parte dos milhões de dólares investidos[13]. O fracasso de um

nities, 1990), de Brian de Palma; os 58 milhões de dólares de *Hudson Hawk – O Falcão Está à Solta* (*Hudson Hawk*, 1991), de Michael Lehmann; os 87 milhões de dólares de *Hook – A Volta do Capitão Gancho* (*Hook*, 1991), de Steven Spielberg; os 86 milhões de dólares de *O Último Grande Herói* (*The Last Action Hero*, 1993), de John McTiernan; os setenta milhões de dólares de *Wyatt Earp* (*idem*, 1994), de Lawrence Kasdan; os cinqüenta milhões de dólares de *O Frankenstein de Mary Shelley* (*Frankenstein*, 1994), de Kenneth Branagh? Todos eles "fracassaram" na bilheteria, arrecadando, sim, milhões de dólares, mas não de imediato, como os investidores esperavam.

12. Em *O Corcunda de Notre Dame* (*The Hunchback of Notre Dame*, 1939), de William Dieterle, uma Paris medieval foi reconstruída no imenso estúdio a céu aberto que incluía uma réplica da Catedral de Notre Dame em tamanho natural; em *E o Vento Levou* (*Gone with the Wind*, 1939), de Victor Fleming e George Cukor, que custou (em moeda atual) 45 milhões de dólares, há cenários impressionantes, como o do incêndio de Atlanta filmado pelas sete câmeras Technicolor então existentes em Hollywood, ou a panorâmica com 1.600 soldados confederados feridos; em *Os Dez Mandamentos* (*The Ten Commandments*, 1956), de Cecil B. DeMille, um mar de gelatina abre-se ao meio; em *Cleópatra* (*Cleopatra*, 1963), de Joseph Mankiewicz e Rouben Mamoulian, rodado ao custo de (em moeda atual) 213 milhões de dólares, a grandiosidade dos cenários e o emprego de milhares de extras nas cenas de multidão justificam o valor empatado.

13. Arnold Schwarzenegger cobrou 25 milhões de dólares para ser o Sr. Gelo em *Batman & Robin* (*idem*, 1997), de Joel Schumacher; o cachê de Tom Hanks em *Náufrago* (*Cast Away*, 2000), de Robert Zemeckis,

único filme programado para ser um megassucesso pode levar toda uma companhia à falência: Michael Cimino fechou as portas da United Artists com *Os Portais do Paraíso* e, por diversas vezes, Francis Ford Coppola hipotecou suas propriedades e pôs à venda o Zoetrope Studio, por conta de sua própria megalomania como diretor; em 1989, a Columbia Pictures e a Tri-Star foram vendidas por 4,8 bilhões de dólares para a japonesa Sony Corp.; a Universal Pictures foi arrematada por outro grupo japonês por oito bilhões de dólares; e o conglomerado 20th Century Fox[14] foi anexado ao império australiano News Corporation – deixando profundas feridas no orgulho americano. Em 1996, abalada por uma série de fracassos, a Metro-Goldwyn-Mayer foi vendida por 1,3 bilhão de dólares ao conglomerado formado por Frank Mancuso, então presidente da MGM, pela empresa australiana Seven Network, e pela Tracinda Corp, de Kirk Kerkorian, ex-proprietário daquele estúdio[15]. Assim, os produtores procuram cercar suas megaproduções de garantias prévias de sucesso: campanhas milionárias são acionadas para exorcizar o fracasso. O sucesso não pode mais ser uma casualidade feliz. Não se pode mais permitir que o público eleja este ou aquele filme a seu bel-prazer. Os interesses em jogo são altos demais para se confiar no "instinto" do público. Não basta mais testar um filme em sessões preliminares e remontá-lo segundo as reações da platéia: é preciso controlar não apenas o produto em relação à expectativa do consumidor como a própria expectativa do consumidor em relação ao produto. Numa palavra, é necessário bombardear o público com *teasers*, *trailers* e anúncios que eliminem de seu campo mental toda concorrência, compelindo-o a *referendar* o sucesso programado.

Se na fase industrial das comunicações de massa *o meio era a mensagem*, na fase conglomerada *o meio é o receptor da mensagem*: adquirindo relíquias de plástico; disputando brindes; encampando modas e manias; usando bonés, camisetas e distintivos; acompanhando eventos paralelos e comentando os sucessos programados, os consumidores tornam-se os principais agentes de propaganda das megaproduções de impacto. O sucesso programado apenas divulga um produto de antemão eleito pelo espectador-consumidor. A produção vitoriosa corresponde à expectativa fomentada e manipulada pelas agências publicitárias, suscitando o desejo de uma renovação da satisfação programada em refilmagens, seqüências, continuações.

Podia-se, até há pouco tempo, falar em "gêneros" no cinema; estes gêneros continuam, de fato, a existir, subdividindo a produção em comédia, policial, suspense, terror, drama, guerra, aventura, épico, ficção científica, faroeste ou musical. É assim que os guias de vídeo e DVD apresentam suas seleções ao público. Mas essa apresentação congela a realidade, tal como a fita e o disco congelam o cinema. Os filmes ganharam uma sobrevida de consumo em lojas e locadoras, em que velhos lançamentos retornam "freezados" nas prateleiras, como conservas nas gôndolas de um supermercado. As distribuidoras e as emissoras de TV reciclam títulos de su-

foi vinte milhões de dólares, engordado com mais vinte milhões de dólares por participação em vendas do filme; Steven Spielberg também cobra vinte milhões de dólares para dirigir um filme, mais participação em bilheteria e *merchandising*.

14. Fox TV, com quinze emissoras de televisão como a Fox News, Fox Sports e Fox Family Channel; Estúdios Fox; Fox Animation; Fox Searchlight; os jornais *New York Post*, *Times* (londrino) e *Weekly Standard*; a editora Harper-Collins; a gravadora Mushroom; e várias outras empresas associadas.

15. Dono de cassinos em Las Vegas, o milionário Kerkorian comprou, em 1969, a MGM por oito milhões de dólares e, em 1981, a United Artists por 380 milhões de dólares, fundindo-as na MGM/UA. Em 1985, vendeu a MGM por 1,5 bilhão de dólares a Ted Turner que, em 1986, a revendeu a Kerkorian por 480 milhões de dólares, mantendo para si o precioso acervo de 1.700 filmes do estúdio (em 1995, o acervo de Ted Turner passa a contar com 3.300 títulos, e o magnata gasta 1,25 milhão de dólares por ano na sua preservação). Em 1989, Kerkorian vendeu a MGM/UA a uma empresa australiana, que faliu meses depois; o estúdio voltou para as mãos de Kerkorian, até ser vendido, em 1990, por 1,3 bilhões de dólares, a Giancarlo Parretti, que acumulou um *deficit* diário de 1,5 milhões de dólares até a intervenção de Frank Mancuso, que conseguiu, em 1996, tirar a empresa do vermelho, sendo então vendida por 1,3 bilhão de dólares ao conglomerado formado por Mancuso, pelo grupo australiano e pela Tracinda Corp, do agora bilionário Kerkorian.

cesso, que a mídia torna a divulgar como novidades, às vezes ainda mais enfaticamente que em sua estréia no cinema. Da mesma forma, os "gêneros" perderam o apelo publicitário diante do emergente conceito de "séries".

O sistema dos estúdios – que teve início quando Cecil B. DeMille foi para o Oeste rodar o faroeste *The Squaw Man* (1913), escolhendo como locação um subúrbio semi-rural de Los Angeles chamado Hollywoodland – garantiu uma produção regular e contínua de longas-metragens baseados no modelo da arte a serviço do comércio. O sistema atingiu seu ápice nos anos de 1940, quando o faturamento anual das bilheterias chegava a quatro bilhões de dólares e os estúdios produziam quinhentos novos longas-metragens por ano, além de mil curtas e cinejornais, para vinte mil salas espalhadas pelo país. Nas décadas de 1960 e 1970, com a disseminação massiva da TV, a indústria entrou em crise: a produção caiu para duzentos longas-metragens anuais; os palácios do cinema foram um a um fechados, cedendo lugar às locadoras de vídeo. Douglas Gomery, autor de *The Hollywood Studio System*, tentou desculpar a televisão: para ele, a decadência do sistema não se deveu ao fato de que, na década de 1960, todo americano possuía um receptor e preferia passar suas noitadas diante do tubo catódico; para ele, a decadência do cinema começou em 1947, uma década antes que a TV se massificasse, e a causa foi a proliferação dos subúrbios logo após a Segunda Guerra, com cidades que cresciam junto com o *baby boom*: o governo facilitara a compra de residências suburbanas aos veteranos de guerra e pela primeira vez na história o número de americanos que possuíam casa própria superava o dos que pagavam aluguel; como as pessoas passaram a casar mais cedo e a ter mais filhos, famílias maiores e hipotecas consumiam todo o orçamento doméstico; distâncias maiores do centro afastavam os jovens casais do cinema; e logo a televisão fornecer-lhes-ia uma "diversão" mais barata. No interior, os palácios barrocos do cinema eram convertidos em pistas de boliche; em Nova Iorque, o esplêndido Roxy, que abrigava cinco mil espectadores, foi demolido, e a *Life* publicou uma foto de Gloria Swanson, diva do silencioso, emudecida entre as ruínas[16].

Hollywood reagiu aplicando tecnologias novas à película: uma série de processos de cor, exibições em 3D, novos formatos de projeção – Cinerama, CinemaScope, VistaVision – ofereciam espetáculos que a TV estava longe de poder proporcionar. Contudo, as novidades esgotavam-se rapidamente: a obrigatoriedade dos óculos de papelão e as imagens fora de foco condenaram o 3D, e os domesticados suburbanos não se impressionaram com as novas telas gigantescas e o novo som estereofônico. A introdução massiva dos *drive-ins*, que atingiram em poucos anos o número de três mil, levaram novamente as famílias suburbanas motorizadas ao cinema, mas assistir a um belo filme colorido através do pára-brisa sujo do banco traseiro de um automóvel lotado não era um hábito que chegava para ficar. Acreditando, então, que um público mais adulto poderia manter a audiência, os executivos de Hollywood passaram a produzir dramas de forte conteúdo, abordando questões sociais[17]. Contu-

16. Cf. D. Gomery, "Que Aconteceu de Fato a Hollywood?", ensaio originalmente publicado no *The Winson Quartely*, 1991.

17. O mundo podre da Broadway, em *A Malvada* (*All About Eve*, 1950), de Joseph Mankiewicz; a decadência de Hollywood, em *O Crepúsculo dos Deuses* (*Sunset Boulevard.*, 1950),de Billy Wilder; o sadismo da imprensa sensacionalista em *A Montanha dos Sete Abutres* (*The Big Carnival*, 1951), de Billy Wilder; o cinismo dos produtores de cinema, em *Assim Estava Escrito* (*The Bad and the Beautiful*, 1953), de Vincente Minnelli; a corrupção dos sindicatos, em *Sindicato de Ladrões* (*On the Waterfront*, 1954), de Elia Kazan; a dependência de drogas pesadas, em *O Homem do Braço de Ouro* (*The Man with the Golden Arm*, 1955), de Otto Preminger; as ilusões do sucesso hollywoodiano, em *A Grande Chantagem* (*The Big Knife*, 1955), de Robert Aldrich; a homossexualidade reprimida, em *Chá e Simpatia* (*Tea and Sympathy*, 1956), de Vincente Minnelli; o ambiente malsão dos colunistas de imprensa, em *A Embriaguez do Sucesso* (*Sweet Smell of Success*, 1957), de Alexander Mackendrick; os horrores da disciplina militar, em *Glória Feita de Sangue* (*Paths of Glory*, 1957), de Stanley Kubrick; a pena de morte, em *Quero Viver* (*I Want to Live!*, 1958), de Robert Wise; o estupro, em *Anatomia de um Crime* (*Anatomy of a Murder*, 1959), de Otto Preminger; a sordidez dos bastidores do entretenimento, em *Calvário da Glória* (*Career*, 1959), de Joseph Anthony; a homofobia que leva ao linchamento,

do, mesmo este cinema acadêmico ousado foi solapado pelo sucesso internacional de um cinema estrangeiro de baixo orçamento[18], que desequilibrava o modelo estabelecido, dando mais valor à expressão da subjetividade que à objetividade narrativa. Advertida, uma nova geração de cineastas norte-americanos – e alguns veteranos – passaram a imitar o "cinema de arte" internacional[19]. Contudo, o incipiente "cinema de arte" americano foi logo liquidado pelo megassucesso de *Guerra nas Estrelas*, que renovou a fórmula do "cinema de diversão". Uma nova geração de cineastas formados pela cultura de massa recorria agora a efeitos especiais cada vez mais sofisticados para superproduções de impacto que atraíam como um magneto um público mais jovem e numeroso, concentrado nos *shoppings* dos subúrbios, localizados nas proximidades das rodovias expressas. Agora a indústria podia criar as condições ideais para o hábito duradouro que procurava: as salas multiplex. Em 1983, Geoge Lucas, dando início ao Programa de Alinhamento dos Cinemas, introduziu o THX para assegurar a exibição apropriada de seus novos filmes; o novo sistema de som foi logo adotado por milhares de salas. No fim dos anos de 1980, as salas de cinema dos EUA haviam se transformado em máquinas de fazer dinheiro. Na França, os cineastas tentaram usar as negociações do GATT para restringir a importação dos filmes americanos, mas não conseguiram evitar que o público preferisse os pudins recheados com ingredientes milionários fabricados em Hollywood aos modestos pudins confeccionados com ingredientes caseiros; passaram, então, a imitar, com sotaque francês, o estilo hollywoodiano que tanto criticavam[20].

Os novos meios (vídeo, DVD, TV a cabo, CD-ROM, Internet) multiplicaram a "vida útil" de um filme; abarcando todo o planeta, os produtos de Hollywood transformaram-se num dos mais sólidos pilares da economia dos EUA: com filmes como *O Exterminador do Futuro 2* (*The Terminator II: Judgement Day*, 1991), de James Cameron, que rendeu quinhentos milhões de dólares em todo o mundo, a década de 1990 foi a mais lucrativa da história do cinema americano, com um faturamento anual de cerca de vinte bilhões de dólares. Desmentindo as expectativas sombrias de alguns analistas de mercado aterrorizados com o custo cada vez mais elevado das produções ("Quando essa temporada acabar, vai haver sangue no chão", declarou um especialista da firma Paul Kagan & Associates), Hollywood passou a produzir mais empregos que as indústrias de automóveis, peças, farmacêutica e hotelaria juntas, detendo o segundo produto de exportação do país, superado apenas pela indústria aeronáutica. Segundo a Motion Pictures Association of América, a produção cresceu de ano a ano: em 1992 foram lançados 426 novos filmes nos EUA; em 1993, foram 450; e em 1994, cerca de quinhentos... E somada toda a produção audiovisual americana de filmes, telefilmes, videofilmes e minisséries de TV, chega-se a uma média de cinco mil títulos por ano. Os EUA e Canadá contam com mais de quarenta mil salas de cinema; mais de 1,2 mil

em *De Repente no Último Verão* (*Suddenly Last Summer*, 1959), de Joseph Mankiewicz; o sexo proibido que leva à loucura, em *O Clamor do Sexo* (*Splendor in the Grass*, 1961), de Elia Kazan; a heterossexualidade pervertida, em *Lolita* (*idem*, 1962), de Stanley Kubrick; o racismo criminoso que envolve cidades inteiras no Sul dos EUA, em *O Sol é Para Todos* (*To Kill a Mockingbird*, 1962), de Robert Mulligan.

18. Buñuel, Bergman, Fellini, Antonioni, Visconti, Pasolini, Bolognini, Risi, Monicelli, Wertmüller, Satyajit Ray, Kurosawa, Oshima, Mizoguchi, Ozu, Resnais, Demy, Godard, Truffaut.

19. *Uma Rajada de Balas* (*Bonnie and Clyde*, 1967), de Arthur Penn; *Os Pecados de Todos Nós* (*Reflexions in a Golden Eye*, 1967), de John Huston; *A Primeira Noite de um Homem* (*The Graduate*, 1967), de Mike Nichols; *Faces* (*idem*, 1968), de John Cassavetes; *Sem Destino* (*Easy Rider*, 1969), de Dennis Hopper; e *Perdidos na Noite* (*Midnight Cowboy*, 1969), de John Schlesinger, introduziram o novo estilo em Hollywood.

20. Em filmes como *Jean de Florette* (*idem*, 1986), de Claude Berri; *Imensidão Azul* (*The Big Blue*, 1988), de Luc Besson; *Cyrano De Bergerac* (1990), de Jean-Paul Rappeneau; *Nikita* (*idem*, 1990), de Luc Besson; *O Quinto Elemento* (*The Fifth Element*, 1997), de Luc Besson; *Joana d'Arc* (*Messenger: The Story of Jean of Arc*, 1999), de Luc Besson; *Rios Vermelhos* (*Les Rivières Pourpres*, 2000), de Mathieu Kassovitz; *O Fantasma do Louvre* (*Belphegor, le Fantôme du Louvre*, 2001), de Jean-Paul Salomé; *O Pacto dos Lobos* (*Le Pacte des Loups*, 2001), de Christophe Gans.

estações comerciais de TV; mais de cem serviços a cabo; doze mil estações de rádio; o mercado de venda de ingressos gira em torno de um bilhão de unidades/ano. Tal *performance* comercial levou à abertura de novas salas em todo o mundo – na Inglaterra o número de cinemas aumentou 60% de 1990 a 1993.

Em 1993, ano em que a Industrial Light and Magic e a Silicon Graphics começam a desenvolver atores criados por computador, e em que a Viacom[21] comprou, por oito bilhões de dólares, a Paramount[22], a indústria americana de cinema bateu o recorde de faturamento de 1989 (cinco bilhões de dólares) com um bruto de oito bilhões de dólares. Somente *O Parque dos Dinossauros* (*Jurassic Park*, 1993), de Steven Spielberg, arrecadou sozinho 357 milhões de dólares nos EUA e 531 milhões de dólares nos demais países[23]. Em 1994, o cinema americano superou o faturamento do ano anterior; o campeão de bilheteria foi *Forrest Gump* (*idem*, 1994), de Robert Zemeckis, que rendeu 329,7 milhões de dólares nos EUA e Canadá e 225 milhões de dólares no resto do mundo[24]. Em 1995, o maior sucesso foi *Duro de Matar 3* (*Die Hard 3: With a Vengeance*, 1995), de John McTiernan, arrecadando cem milhões de dólares nos EUA e 253,7 milhões de dólares no resto do mundo; a Capital Cities, proprietária da ABC, a maior rede de televisão do mundo, foi então comprada pela Walt Disney Corporation por 18,8 bilhões de dólares, criando o maior conglomerado de mídias do mundo, tornando mais próximo da realidade o sonho de Disney de um mundo inteiramente condicionado – *Epcot Center* – abreviação de *Experimental Prototipy Comunity of Tomorrow* – sendo o protótipo da comunidade utópica fechada numa redoma onde até o clima passa a ser controlado pela administração[25].

21. Possuidora das emissoras CBS, Summer Redstone, e da Infinity Broadcasting, que congrega 163 emissoras de rádio, de 34 estações de TV, dos canais a cabo UPN, MTV, TNN, Nickelodeon e Showtime.

22. Fundada por Adolph Zukor e há anos controlada pela Gulf and Western, a Paramount distribui seus filmes pela Cinema International Corporation, exibindo-os por meio da Famous Players, ligada à indústria editorial pelas empresas Simon and Schuster, Pocket Books, Monarch Books e Washington Square Press; à televisão, pelas companhias Hughes Television Network, Paramount Pictures Television, Spellking Television e Desilu; e à indústria fonográfica, pela Famous Music Corporation e pela EMI, possuindo ainda a cadeia de videolocadoras Blockbuster, o time dos Knicks, o Madison Square Garden, a SportsLine e várias outras empresas correlatas.

23. Foi seguido por *O Fugitivo* (*The Fugitive*, 1993), de André Dawis, que arrecadou 179,3 milhões de dólares nos EUA e 184,8 milhões de dólares no exterior; e pela animação *Aladdin* (*idem*, 1992), de Ron Clements e John Musker, que arrecadou 302,7 milhões de dólares no total. Nas listas dos campeões de bilheteria, deve-se levar em conta o tempo e a inflação, que modificam constantemente a hierarquia à medida que os anos passam: em 1996, em valores atualizados, *E o Vento Levou* (*Gone with the Wind*, 1939), de Victor Fleming e George Cukor, liderava o campeonato dos filmes de maior bilheteria de todos os tempos, com arrecadação de 859 milhões de dólares apenas nos EUA, seguido por *Guerra nas Estrelas* (*Star Wars*, 1977), de George Lucas, com 628 milhões de dólares; *Os Dez Mandamentos* (1958), de Cecil B. DeMille, com 570 milhões de dólares; *A Noviça Rebelde* (*The Sound of Music*, 1965), de Robert Wise, com 568 milhões de dólares; *Tubarão* (*Jaws*, 1975), de Steven Spielberg, com 557 milhões de dólares; *E.T. – o Extraterrestre* (*E.T. – The Extraterrestrial*, 1982), com 552 milhões de dólares; *Dr. Jivago* (*idem*, 1965), de David Lean, com 540 milhões de dólares; *Mowgli, o Menino-Lobo* (*The Jungle Book*, 1967), de Wolfgang Reitherman, com 483 milhões de dólares; *Branca de Neve e os Sete Anões* (*Snow White and the Seven Dwarfs*, 1937), de Walt Disney, com 474 milhões de dólares; e *Ben-Hur* (*idem*, 1959), de William Wyler, com 468 milhões de dólares. Cf. *Halliwell's Filmgoer's Companion*, 1997.

24. Foi seguido por *O Rei Leão* (*The Lion King*, 1994), de Roger Allers e Rob Minkoff, que rendeu 312,8 milhões de dólares; *True Lies* (*idem*, 1994), de James Cameron, que rendeu 140 milhões de dólares (e 225 milhões de dólares no resto do mundo); *Os Flintstones* (*The Flintstones*, 1994), de Brian Levant, que rendeu 130 milhões de dólares ; *Perigo Real e Imediato* (*Clear and Present Danger*, 1994), de Philip Noyce, que rendeu 106,9 milhões de dólares; *Velocidade Máxima* (*Speed*, 1994), de Jan De Bont, que rendeu 105 milhões de dólares; *O Máscara* (*The Mask*, 1994), de Chuck Russell, que rendeu 104,5 milhões de dólares; e *Maverick* (*idem*, 1994), de Richard Donner, que rendeu 103 milhões de dólares.

25. Com seus 85.200 funcionários, cinco mil empresas licenciadas e 22 bilhões de dólares de faturamento no mundo, a Disney passou a controlar a ABC-TV, a ABC Radio e mais dez estações de televisão Framptone e trinta emissoras de rádio; os canais a cabo ESPN, com setenta milhões de assinantes em 130 países; Disney; A&E; E!; Lifetime; as produtoras Miramax, Walt Disney Pictures, Touchstone Pictures e Hollywood Pictures; a editora Hyperion Press; a revista *ESP Magazine*; as gravadoras Walt Disney Records e Lyric Street Records; um portal de *sites* na Internet e várias outras empresas associadas.

Contudo, antes que a Disney pudesse vangloriar-se de seu monopólio a caminho da bolha final, a Time fundiu-se com a Warner, e a nova Time-Warner anexou, por 7,5 bilhões de dólares, o Turner Broadcasting System, criando a Time-Warner/TBS, que arrebatou da Disney/ABC o título de "maior conglomerado de mídias do mundo" que ostentara por algumas semanas[26]. Em 1996, quando os estúdios norte-americanos produziram 149 longas-metragens, o faturamento da indústria foi de 5,7 bilhões de dólares[27]. A lista dos campeões de bilheteria foi encabeçada por *Independence Day* (*idem*, 1996), de Roland Emmerich, que custou cerca de setenta milhões de dólares e foi lançado em 2.788 cinemas, arrecadando 286,4 milhões de dólares nos EUA, sendo visto por mais pessoas em menor espaço de tempo que qualquer outro filme na história do cinema[28].

Em 1997, quando a produção da indústria de cinema norte-americana subiu para 169 longas-metragens, o faturamento foi de 6,2 bilhões de dólares[29]; o número de ingressos aumentou 7% em relação ao ano anterior, na maior taxa de crescimento em vinte anos, sendo inauguradas quatrocentas novas salas. O lançamento de *O Mundo Perdido – Jurassic Park 2* (*The Lost World – Jurassic Park*, 1997) ocupou então o número inédito de 3.282 salas nos Estados Unidos, recuperando seu custo de 75 milhões de dólares e lucrando quinze milhões de dólares já *no primeiro fim de semana*. Mas o grande campeão de bilheteria seria *Titanic* (*idem*, 1997), de James Cameron, a despeito das previsões de mau agouro com base em seu orçamento de duzentos milhões de dólares[30]. Com duração de 194 minutos, tão incomum no cinema industrial americano corrente que os produtores, temerosos, lançaram-no em um número recorde de 4.440 salas como "um filme de duas horas e 74 minutos", *Titanic* recuperou, em poucas semanas, seu investimento, rendendo, apenas nos EUA, 488,2 milhões de dólares[31].

Cerca de 50% do faturamento da produção americana é, agora, resultado de vendas internacionais, contra cerca de 30% nos anos de 1980. Cobrindo todo o planeta, essa produção supera, largamente, os concorrentes locais: na Europa, no Japão ou na América Latina, sete entre os dez filmes de maior bilheteria são americanos. Em 1998, o cinema americano bateu novo recorde de arrecadação, fechando o ano com um faturamento de 6,7 bilhões de dólares; cerca de 1,45 bilhão de ingressos foram vendidos nos EUA. O campeão do ano foi *Armageddon* (*idem*, 1998), de Michael Bay, com 201,6 milhões

26. O novo oligopólio inclui em seus domínios a produção e distribuição de filmes, vídeos e DVDs; a produção e distribuição de programas de TV através das redes CNN, Warner, TNT, Cartoon Network e HBO; a gravação e distribuição de discos, CDs e fitas pelas empresas Warner Music Group, Atlantic, Elektra, Sire, Rhino,Time Warner Cable e outras correlatas; a exibição de filmes e desenhos por meio dos acervos Warner Bros, Looney Tunes, Hanna-Barbera Cartoon e MGM Classics; a edição de livros, jornais e 24 revistas – entre as quais a *Time*, a *Sports Illustrated* e a *Fortune* – pelas editoras Warner Books e Little Brown; a produção e venda de mercadorias através das lojas dos Estúdios Warner; além das produtoras New Line Cinema, Hanna-Barbera e Castle Rock; de parques temáticos; hotéis CNN; e empresas que desenvolvem serviços e programas para computadores *on-line*. Cf. "Fusão Cria Superempresa de Entretenimento", em *O Estado de S. Paulo*, 23.9.1995. Mais tarde a Time Warner ainda anexaria a AOL.

27. Segundo o Instituto A. C. Nielsen EDI.

28. Foi seguido por *Twister* (*idem*, 1996), de Jan de Bolt, que arrecadou 239,8 milhões de dólares nos EUA.

29. Segundo o Instituto A. C. Nielsen EDI.

30. Outro *smash hit* foi *MIB – Homens de Preto* (*MIB – Men in Black*, 1997), de Barry Sonnenfeld, que arrecadou 250 milhões de dólares nos EUA, e 322 milhões de dólares nos demais países. A imprensa propagou que *Titanic* teria sido o filme mais caro jamais produzido; contudo, *o filme mais caro da história do cinema* ainda permanece a produção russo-italiana *Guerra e Paz* (*War and Peace*, 1967), de Sergei Bondarchuk, que custou (em moeda atual) 482 milhões de dólares, quase levando o governo soviético à bancarrota.

31. O verdadeiro Titanic, o "maior objeto móvel já construído", o foi em dois anos e dois meses e fez sua viagem inaugural e final em 10 de abril de 1912, partindo de Southhampton, Grã-Bretanha, com destino a Nova Iorque, afundando em 160 minutos depois de chocar-se num iceberg, levando à morte, nas águas geladas do Atlântico Norte, 1.500 de seus 2.223 passageiros e tripulantes. James Cameron construiu uma réplica pouco menor do Titanic e filmou os destroços do navio descobertos em 1985 por Robert Ballard a 4.126 metros de profundidade, usando estas cenas documentais na abertura do filme. Os peritos Don Lynch e Ken Marschall, autores de *Titanic: An Illustred History*, foram seus consultores.

de dólares[32]. Mas a maior estratégia de *marketing* foi, quase desesperadamente, reservada para *Godzilla* (*idem*, 1998), de Roland Emmerich, no qual a Sony Pictures apostou tudo para recuperar-se de uma série de fracassos. O filme foi rodado na maior parte em locações noturnas em Nova Iorque e Los Angeles e a empresa Centropolis foi fundada para desenvolver os efeitos especiais desejados. Cartazes gigantescos foram espalhados por Nova Iorque, Los Angeles, São Francisco e Chicago exaltando a enormidade do monstro-título[33]. O monstro original da Toho, criado em 1954 para o filme de Inoshiro Honda, foi inteiramente remodelado por Patrick Tatopoulos a partir de sua iguana de estimação, com narizes e orelhas de cachorro, mandíbulas de tigre, pernas de dinossauro, membros humanos e detalhes tirados das criaturas de *Alien* e *O Predador*, num *design* mantido em segredo até o dia da estréia, apelidado de "G-Day", num número recorde de salas – 7.363 salas (o maior número de telas ocupado por um filme na história do cinema), em sessões contínuas 24 horas por dia nas grandes cidades, enquanto milhares de balconistas faziam hora extra para assentar nas lojas as mercadorias-Godzilla (lençóis, brinquedos, canetas e até um sorvete "verde radioativo com pistache") produzidas por 150 empresas licenciadas[34]. O filme custou cerca de trezentos milhões de dólares (125 milhões de dólares na produção, cinqüenta milhões de dólares na distribuição e 125 milhões de dólares na promoção de franquias) e arrecadou apenas 136 milhões de dólares, um fracasso em todos os sentidos. "Tamanho conta, sim" – *Size does matter* –, exclamavam *outdoors* gigantescos distribuídos por Nova Iorque. "Enredo conta, sim" – *Plot does matter* –, gracejaram os críticos americanos.

Em número de empregos, a indústria do entretenimento em Hollywood (filmes, música, TV, parques e restaurantes temáticos, games interativos e lojas) superou as indústrias aeroespacial e de defesa, que foram a base da economia de Los Angeles no *boom* que se seguiu à Segunda Guerra: de 1991 a 1998, o número de trabalhadores do setor cresceu de 143 mil para 262 mil; áreas paralelas (multimídia, parques temáticos, indústria fonográfica e publicidade) empregam cinqüenta mil pessoas; boa parte dessa mão de obra trabalha apenas alguns meses por ano, quando seus serviços são requisitados por uma produção milionária, com um salário médio de

32. Foi seguido por *O Resgate do Soldado Ryan* (*Saving Private Ryan*, 1998), de Steven Spielberg, com 190,4 milhões de dólares; *Quem Vai Ficar com Mary* (*There's Something About Mary*, 1998), de Bobby e Peter Farrelly, com 173,7 milhões; *The Waterboy* (1998), de Frank Coraci, com 145,9 de dólares; *Dr. Doolittle* (*idem*, 1998), com 144,1 milhões de dólares; *Impacto Profundo* (*Deep Impact*), de Mimi Leder, com US$ 140,5 milhões; *Godzilla* (*idem*, 1998), de Roland Emmerich, com 136 milhões de dólares; *A Hora do Rush* (*Rush Hour*, 1997), de Brett Ratner, com 133 milhões; *Máquina Mortífera 4* (*Lethal Weapon 4*, 1998), de Richard Donner, com 129,7 milhões de dólares; *Truman Show – O Show da Vida* (*Truman Show*, 1998), de Peter Weir, com 125,6 milhões de dólares; *Mulan* (*idem*, 1998), de Tony Bancroft e Barry Cook, com 120 milhões de dólares.

33. O nome Godzilla é a versão americana do original japonês "Gojira", nome composto das palavras "kujira" (baleia) e "gorira" (gorila).

34. No filme, o monstro, de trezentos metros de altura, é um dragão de Komodo mutante criado pelos testes atômicos promovidos no atol de Mururoa pelo Presidente Jacques Chirac – o principal vilão do filme. Lagarto gigantesco e grávido, Godzilla atravessa o Oceano Pacífico para depositar seus ovos num ninho perfeito – Manhattan. O monstro revela-se, assim, um hermafrodita capaz de auto-reprodução, tentando estabelecer residência e ninhada na América, enquanto os militares exibem incompetência ao tentar abatê-lo, causando apenas mais destruição. Antes de ser exterminado, Godzilla esconde duzentos ovos. O biólogo marinho Niko Tatopoulos (Matthew Broderick), cujo nome grego ninguém acerta pronunciar, um agente do serviço secreto francês, um cineagrafista e a ex-namorada do biólogo, uma chicana trapaceira e fracassada aspirante a repórter, descobrem o ninho quando os bebês Godzillas pulam para fora das cascas: o Madison Square Garden, sobre o qual o Exército joga uma bomba incendiária. Godzilla escapa, mas é exterminado quando se enrosca na Ponte do Brooklin. Naturalmente, alguns de seus ovos sobrevivem intactos para as continuações programadas. Como em todos os recentes filmes de horror, há uma associação inconsciente entre a monstruosidade e a marginalidade social: Godzilla imigrando para Manhattan com toda uma ninhada remete aos imigrantes que vão se reproduzir na América; os filhotes de monstros pululando no Madison Square Garden evocam jogadores de basquete, predominantemente negros; e Godzilla exterminado na Ponte do Brooklin é uma imagem bastante simbólica de um holocausto projetado.

cinco mil de dólares mensais. Em 1999, o cinema americano voltou a bater novo recorde de arrecadação, fechando o ano com um faturamento de 7,3 bilhões de dólares, ou seja, 9% a mais que no ano anterior. A Disney liderou as bilheterias com *Toy Story 2* (*idem*, 1999), de Ash Brannon e John Lasseter. Outro campeão foi *O Sexto Sentido* (*The Sixth Sense*, 1999), de M. Night Shyamalan, que arrecadou trezentos milhões de dólares apenas nos EUA. A grande surpresa foi o filme independente *A Bruxa de Blair* (*The Blair Witch Project*, 1999), de Daniel Myrick e Eduardo Sánchez, que custou apenas 35 mil dólares e rendeu 138 milhões de dólares nos EUA, graças à estratégia de *marketing* da distribuidora Artisan, que divulgou lendas assustadoras na Internet, provando o poder de difusão dessa mídia, que passou a ser utilizada por todos os grandes estúdios, cada novo lançamento dispondo de seu próprio *site*[35].

Em 2000, a indústria do entretenimento passou a movimentar cerca de quarenta bilhões de dólares com o sucesso das megaproduções cinematográficas e da produção contínua e ininterrupta de séries, filmes e *shows* para as centenas de canais a cabo ou satélite em todo o mundo (apenas a série *Seinfield*, a peça mais lucrativa da TV americana em toda sua história, faturou 425 milhões de dólares); algumas emissoras de TV, como a HBO e a TNT acabaram por tornar-se produtoras de grandes filmes, funcionando na prática como novos estúdios de cinema[36]. Consciente da complexidade do rizoma, a University of South California (USC) criou um programa de estudos do entretenimento como "conceito definidor da vida no século XXI, em áreas que vão do Direito à Arquitetura, da Economia ao Jornalismo", com o duplo propósito de "estimular o debate intelectual e treinar a próxima geração de magnatas da mídia". A idéia foi concebida por Martin Kaplan, reitor-assistente da Annenberg School for Communication, e um dos redatores dos discursos do ex-vice-presidente Walter Mondale, além de roteirista e executivo dos estúdios Disney[37]. Nesse ano, a massificação do DVD fez com que os consumidores gastassem mais de quatro bilhões de dólares com a compra de discos nos EUA[38]. Em 2001, enquanto a Sony amargava dois fiascos – *Ali* (*idem*, 2001), de Michael Mann, reputado um dos piores filmes já realizados; e *Glitter* (*idem*, 2001), de Vondie Custis-Hall, que arrecadou pífios 4,3 milhões de dólares[39] –, um *smash hit* da Nova Zelândia inaugurava uma nova fase do rizoma: *O Senhor dos Anéis: A Sociedade do Anel* (*The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*, 2001), de Peter Jackson, que arrecadou 303 milhões de dólares nos EUA e 860 milhões de dólares no mundo, lançou a empresa WETA e sua subdivisão WETA DIGITAL (criada especialmente para o filme) para produzir grandiosas batalhas virtuais com uso de inteligência artificial para que os combatentes se movessem de maneira inteiramente independente, e personagens inumanos convincentes, dotados de complexa psicologia. Com um total de dez horas de duração, o filme, rodado de uma vez em dois anos, é dividido em três partes, cada uma das quais lançada no final de cada ano, numa estratégia de *marketing* que superou a da improvisada saga de George Lucas. Em 2002, apesar da crise econômica no país e de toda a pirataria na Internet[40], as bilheterias americanas fecharam o ano com o maior faturamento

35. Rodado um ano antes que *A Bruxa de Blair*, o filme *The Last Broadcast* (1998), de Lance Weiler e Stefan Avalos, custou ainda menos: novecentos dólares. Os dois filmes utilizam o mesmo esquema de câmera na mão em *mockymentary* (termo composto de *mock*, falso e de *documentary*, documentário) de terror no estilo do nauseante *Canibal Holocausto* (*Cannibal Holocaust*, 1979), de Ruggero Deodato. *A Bruxa de Blair* gerou inúmeras paródias, entre as quais *The Blair Bitch Project Starring Linda Blair* (1999), de Scott LaRose; e *The Tony Blair Witch Project* (2000), de Mike Martinez.

36. Cf. J. Bates, "Holywood Pode Dominar Economia da Califórnia", em *O Estado de S. Paulo*, 6.2.1998.

37. Cf. T. Purdum, "Projeto Faz Estudo Profundo do Entretenimento", em *O Estado de S. Paulo*, 5.2.2000.

38. Cf. H. Rosa Jr., "Star Wars – A Batalha Digital", em *Folha de S. Paulo*, 11.9.2001.

39. "É tão ruim quanto dizem? Definitivamente!", escreveu um fã de Mariah Carey no *site* da Amazon.

40. Em 2001, a MPPA estimou em quatrocentos mil o número de cópias de filmes circulando ilegalmente na rede: os ciberpiratas penetram

de sua história. Os estúdios contabilizam uma arrecadação total de 9,1 bilhões de dólares, 10% a mais que em 2001, com 1,57 bilhão de ingressos vendidos. Como o aumento no preço dos ingressos foi de 3,5%, em média, houve um crescimento significativo do público. Essa *performance* deveu-se a uma série de *smash hits*: apenas nos *três primeiros dias* de exibição, *Harry Potter e a Pedra Filosofal* (*Harry Potter and the Sorcerer's Stone*, 2001), de Chris Columbus, rendeu 90,3 milhões de dólares; *Homem Aranha* (*Spiderman*, 2002), de Sam Raimi, orçado em 139 milhões de dólares, lançado pela Columbia Pictures num número recorde de 7,5 mil salas, garantiu à sua controladora, a japonesa Sony Pictures, a marca de 114,8 milhões de dólares no primeiro fim de semana, faturando 404 milhões de dólares nos cinemas americanos e cerca de 1,5 bilhão de dólares em todo o mundo; *Harry Potter e a Câmara Secreta* (*Harry Potter and the Chamber of Secrets*, 2002), de Chris Columbus, alcançou 87,7 milhões de dólares, sendo lançado em 8.515 salas, batendo um novo recorde; *O Senhor dos Anéis: As Duas Torres* (*The Lord of the Rings: The Two Towers*, 2002), de Peter Jackson, faturou 26 milhões de dólares *num único dia* de lançamento, recorde histórico para dezembro. Outra continuação, *Guerra nas Estrelas: Episódio II – O Ataque dos Clones* (*Star Wars: Episode II – Attack of the Clones*, 2002), de George Lucas, perfez 310 milhões de dólares nos cinemas dos EUA e do Canadá. A única surpresa foi *Casamento Grego* (*My Big Fat Greek Wedding*, 2002), de Joel Zwick, estrelado pela feia Nia Vardalos, roteirista da comédia que teve produção independente de Tom Hanks e Rita Wilson: o filme custou cinco milhões de dólares e arrecadou 215 milhões de dólares apenas nos EUA. Em 2003, *The Matrix Reloaded* (*idem*, 2003), lançado nacionalmente em 3.600 cinemas e 8.500 salas de exibição, lucrou a quantia recorde de 42,5 milhões de dólares *no dia do lançamento*, na maior abertura da história do cinema. Assim, o cinema americano intensifica seu predomínio no entretenimento global, confirmando a previsão de Edgar Bronfman, principal acionista dos estúdios MCA-Universal: "A informação, a comunicação, o setor de diversão são os futuros pilares da economia americana e dos países industrializados. Esse setor vai superar a indústria tal como a conhecemos e que é o motor do século XX". Gerald Levin, chefe da AOL-Time-Warner, reafirmou o poder avassalador do rizoma: "A mídia global está se transformando na indústria mais importante do século XXI; tão importante que talvez se torne mais poderosa que qualquer governo".

Papel fundamental desempenha no rizoma o licenciamento e a produção de *mercadorias relacionadas*: a suposta trilogia *Guerra nas Estrelas*[41] arrecadou, até 1995, 1,3 bilhão de dólares nas bilheterias e cerca de três bilhões de dólares com a venda de mercadorias-guerra-nas-estrelas; dos sessenta milhões de dólares gastos com Willow (*idem*, 1988), de Ron Howard, cerca de 25 mi-

nos sistemas dos conglomerados para baixar materiais recentes e, em questão de horas, "disponibilizam" produtos que as empresas vendem a milhões de pessoas no mercado. Com a digitalização do cinema, torna-se ainda mais fácil a pirataria nesse campo, como já ocorria com a música: as perdas chegam a mais de 2,5 bilhões de dólares por ano, contra mais de quatro bilhões de dólares na indústria fonográfica. Cf. "Hollywood Vai Alugar Filmes pela Internet", em *Folha de S. Paulo*, 18.8.2001.

41. Originalmente formada por *Guerra nas Estrelas* (*Star Wars*, 1977); *O Império Contra-Ataca* (*Star Wars: The Empire Strikes Back*, 1980) e *O Retorno de Jedi* (*Star Wars: Return of the Jedi*, 1983), a "saga espacial" de George Lucas transformou-se numa série completa, refundindo-se na esteira de seu sucesso; aos três primeiros filmes juntaram-se outros "episódios", gerando o mais confuso seriado já realizado para o cinema, incluindo recauchutagem digital de versões anteriores, mudança de títulos e reordenamento de seqüências, de modo a criar uma estrutura serial interminável. Eis a nova ordem de apresentação da "saga": *Guerra nas Estrelas: Episódio I – A Ameaça Fantasma* (*Star Wars: Episode I – The Phantom Menace*, 1999); *Guerra nas Estrelas: Episódio II – O Ataque dos Clones* (*Star Wars: Episode II – Attack of the Clones*, 2002); *Guerra nas Estrelas: Episódio III* (*Star Wars: Episode III*, 2005); *Guerra nas Estrelas: Episódio IV* (*Star Wars: Episode IV*, 1977); *Guerra nas Estrelas: Episódio V – O Império Contra-Ataca* (*Star Wars: Episode V – The Empire Strikes Back*, 1980) *Guerra nas Estrelas: Episódio VI – O Retorno de Jedi* (*Star Wars: Episode VI – Return of the Jedi*, 1983). Ninguém merece.

lhões de dólares o foram na produção de mercadorias-*willow*; *Batman* (*idem*, 1989), de Tim Burton, baseado no personagem de quadrinhos de Leslie Martinson, rendeu 251 milhões de dólares nos EUA e instaurou uma "batmania" com trezentos produtos licenciados, arrastando para o sucesso as *Tartarugas Ninja* (*Teenage Mutant Ninja Turtles*, 1990), de Steve Barron, que arrecadaram quinhentos milhões de dólares em todo o mundo; *Parque dos Dinossauros* (*Jurassic Park*, 1993), de Steven Spielberg, revigorou a "dinossauromania" por meio de uma campanha publicitária de 65 milhões de dólares com mil novos produtos projetados por cem firmas. E a venda em escala mundial de três mil produtos associados a *Os Flintstones* (*The Flintstones*, 1994) arrecadou um bilhão de dólares, montante comparável ao da venda das mercadorias associadas a cada novo longa-metragem de animação da Disney. Calcula-se que o *merchandising* cinematográfico movimente 44 bilhões de dólares por ano. E, além do *merchandising*, os relançamentos dos filmes em vídeo; DVDs "simples"[42]; DVDs "para colecionador"[43]; DVDs "caixas especiais"[44]; CD-ROMS e games garantem ao megassucesso uma sobrevida de lucros extraordinários. Em 2002, pela primeira vez, a venda do DVD de um filme superou sua bilheteria: o disco de *Homem Aranha* (*Spiderman*, 2002), de Sam Raimi, arrecadou, num único fim de semana de seu lançamento, duzentos milhões de dólares, com onze milhões de cópias vendidas (no primeiro fim de semana de seu lançamento no cinema, o filme rendeu 115 milhões de dólares)[45].

42. Só com o filme-título ou, no máximo, um ou outro *trailer*.

43. Com *making ofs*, *trailers*, cenas excluídas.

44. Com toda a série, *making ofs*, *trailers*, cenas excluídas e outros *bonus material*.

45. O DVD é a mídia que mais cresce nos EUA, chegando a 37% dos lares americanos (quarenta milhões), número que deve dobrar para 76 milhões em 2007; suas vendas chegarão a 10,6 bilhões de dólares em 2002, ou 69% a mais em relação a 2001; os colecionadores compram cerca de vinte títulos por anos, contra seis que os fãs das fitas VHS compravam. Cf. S. Dávila, *Folha de S. Paulo*, 29.11.2002.

Há, agora, filmes derivados de filmes-troncos, formando trilogias, tetralogias ou novelas contínuas e infinitas, séries de filmes estrelados por tubarões, piranhas, orcas, barracudas, animais agigantados (como o King Kong que renasce por meio de uma cirurgia do coração, acasala-se com uma Lady Kong e gera uma ninhada de filhotes) e monstros pré-históricos redivivos atacando inocentes por culpa de inescrupulosos proprietários ou gerentes de parques temáticos[46]; uma série de mafiosos que praticam o crime dentro de uma moldura familiar[47]; uma série de super-heróis de quadrinhos em luta contra vilões implacáveis[48]; uma série de arqueólogos aventureiros que não

46. *Tubarão* (*Jaws*, 1975), de Steven Spielberg; *King Kong* (*idem*, 1976), de John Guillermin; *O Fundo do Mar* (*The Deep*, 1977), de Peter Yates; *Orca, a Baleia Assassina* (*Orca*, 1977), de Michael Anderson; *Piranha* (*idem*, 1978), de Joe Dante; *Tubarão II* (*Jaws 2*, 1978), de Jeannot Szwarc; *Jacaré Assassino* (*Alligator*, 1980), de Lewis Teague; *Piranha II* (*Piranha II*: The Spawning, 1981), de James Cameron e Ovidio G. Assonitis; *Tubarão III* (*Jaws 3-D*, 1983), de Joe Alves; *Razorback* (*idem*, 1984), de Russell Mulcahy; *King Kong 2* (*King Kong Lives*, 1986), de John Guillermin; *Aracnofobia* (*Arachnophobia*, 1990), de Frank Marshal; *Jacaré Assassino II* (*Alligator II: The Mutation*, 1991), de Jon Hess; *Jurassic Park* (*idem*, 1993), de Steven Spielberg; *Carnossauro* (*Carnosaur*, 1993), de Adam Simon; *Carnossauro 2* (*Carnosaur II*, 1995), de Louis Morneau; *Mutação* (*Mimic*, 1997), de Guillermo del Toro; *O Mundo Perdido – Jurassic Park 2* (*The Lost World – Jurassic Park*, 1997); *Do Fundo do Mar* (*Deep Blue Sea*, 1999), de Renny Harlin; *Jurassic Park III* (*idem*, 2001), de Joe Johnston.

47. *O Poderoso Chefão* (*The Godfather*, 1972), de Francis Ford Coppola; *O Poderoso Chefão 2* (*The Godfather 2*, 1974), de Francis Ford Coppola; *Scarface* (*idem*, 1983), de Brian de Palma; *Era uma Vez na América* (*Once Upon a Time in America*, 1984), de Sergio Leone; *O Siciliano* (*The Sicilian*, 1987), de Michael Cimino; *O Poderoso Chefão 3* (*The Godfather 3*, 1990), de Francis Ford Coppola; *Os Bons Companheiros* (*The Goodfellas*, 1990), de Martin Scorsese; *Bugsy* (*idem*, 1991), de Barry Levinson; *Cassino* (*Casino*, 1995), de Martin Scorsese; *Estrada da Perdição* (*Road to Perdition*, 2002), de Sam Mendes.

48. *Super-homem* (*Superman*, 1978), de Richard Donner; *Flash Gordon* (*idem*, 1980), de Mike Hodges; *Super-Homem II* (*Superman II*, 1980), de Richard Lester e Richard Donner; *Super-Homem III* (*Superman III*, 1983), de Richard Lester; *Batman* (*idem*, 1989), de Tim Burton; *Dick Tracy* (*idem*, 1990), de Warren Beatty; *Batman, O Retorno* (*Batman Returns*, 1992), de Tim Burton; *O Sombra* (*The Shadow*, 1994), de Russell Mucauhy; *O Máscara* (*The Mask*, 1994), de Chuck Russell;

se cansam de destruir as ruínas do passado para salvar a humanidade de uma ameaça totalitária[49]; uma série de esportistas que mergulham numa dimensão emocional para enfrentar máquinas humanas treinadas para matar[50]; uma série de astronautas engajados em aventuras interplanetárias[51]; uma série de assassinos psicopatas, subdividida em duas: a dos matadores loucos reais[52] e a dos matadores loucos sobrenaturais[53]; uma série de mons-

Batman Eternamente (*Batman Forever*, 1995), de Joel Schumacher; *O Fantasma: Combata o Mal!* (*The Phantom*, 1996), de Simon Wincer; *Batman & Robin* (*idem*, 1997), de Joel Schumacher; *X-Men: O Filme* (*X-Men*, 2000), de Bryan Singer; *Homem Aranha* (*Spiderman*, 2002), de Sam Raimi.

49. *Os Caçadores da Arca Perdida* (*Raiders of the Lost Ark*, 1981), de Steven Spielberg; *Indiana Jones e o Templo da Perdição* (*Indiana Jones and the Temple of Doom*, 1984), de Steven Spielberg; *Os Goonies* (*The Goonies*, 1985), de Richard Donner; *As Minas do Rei Salomão* (*Allan Quatermain and the Lost City of Gold*, 1987), de Gary Nelson; *Indiana Jones e a Última Cruzada* (*Indiana Jones and the Last Crusade*, 1989), de Steven Spielberg; *A Múmia* (*The Mummy*, 1999), de Stephen Sommers; *O Retorno da Múmia* (*The Mummy Returns*, 2001), de Stephen Sommers; *Lara Croft – Tomb Raider* (*idem*, 2001), de Simon West.

50. *Rocky, Um Lutador* (*Rocky*, 1976), de John Avildsen; *Rocky II* (*idem*, 1979), de Sylvester Stallone; *Rocky III* (*idem*, 1982), de Sylvester Stallone; *Karatê Kid* (*The Karate Kid*, 1984), de John Avildsen; *Rocky IV* (*idem*, 1985), de Sylvester Stallone; *Karatê Kid 2: A Hora da Verdade* (*The Karate Kid Part II*, 1986), de John Avildsen; *Karatê Kid 3: O Desafio Final* (*The Karate Kid Part III*, 1989), de John Avildsen; *Karatê Kid 4: A Nova Aventura* (*The Next Karate Kid*, 1994), de Christopher Cain.

51. *Guerra nas Estrelas: Episódio IV* (*Star Wars: Episode IV*, 1977), de George Lucas; *Jornada nas Estrelas O Filme* (*Star Trek – The Motion Picture*, 1979), de Robert Wise; *Guerra nas Estrelas: Episódio V – O Império Contra-Ataca* (*Star Wars: Episode V – The Empire Strikes Back*, 1980), de George Lucas; *Jornada nas Estrelas II – A Ira de Kahn* (*Star Trek II: The Wrath of Kahn*, 1982), de Nicholas Meyer; *Guerra nas Estrelas: Episódio VI – O Retorno de Jedi* (*Star Wars: Episode VI – Return of the Jedi*, 1983), de George Lucas; *Jornada nas Estrelas III – À Procura de Spock* (*Star Trek III: The Search for Spock*, 1984), de Leonard Nimoy; *Jornada nas Estrelas IV – A Volta para Casa* (*Star Trek IV: The Voyage Home*, 1986), de Leonard Nimoy; *Jornada nas Estrelas V – A Última Fronteira* (*Star Trek V: The Final Frontier*, 1989), de William Shatner; *Jornada nas Estrelas VI – A Terra Desconhecida* (*Star Trek VI: The Undiscovered Country*, 1991), de Nicholas Meyer; *Guerra nas Estrelas: Episódio I – A Ameaça Fantasma* (*Star Wars: Episode I – The Phantom Menace*, 1999), de George Lucas; *Guerra nas Estrelas: Episódio II – O Ataque dos Clones* (*Star Wars: Episode II – Attack of the Clones*, 2002), de George Lucas; *Guerra nas Estrelas: Episódio III* (*Star Wars: Episode III*, 2005), de George Lucas.

52. *O Massacre da Serra Elétrica* (*The Texas Chain Saw Massacre*, 1974), de Tobe Hooper; *Psicose 2* (*Psycho II*, 1983), de Richard Franklin; *Psicose 3* (*Psycho III*, 1983), de Anthony Perkins; *O Massacre da Serra Elétrica 2* (*The Texas Chain Saw Massacre 2*, 1986), de Tobe Hooper; *O Silêncio dos Inocentes* (*The Silence of the Lambs*, 1991), de Jonathan Demme; *Seven* (*Se7en*, 1995), de David Fincher; *Beijos que Matam* (*Kiss the Girls*, 1997), de Gary Fleder; *Ressurreição – Retalhos de um Crime* (*Resurrection*, 1999), de Russell Mulcahy; *O Colecionador de Ossos* (*The Bone Collection*, 1999), de Phillip Noyce; *Psicopata Americano* (*American Psycho*, 2000), de Mary Harron; *Hannibal* (*idem*, 2001), de Ridley Scott; *O Dragão Vermelho* (*Red Dragon*, 2002), de Brett Ratner.

53. *Natal Sangrento* (*Silent Night, Bloody Night*, 1973), de Theodore Gershune; *Halloween – A Noite do Terror* (*Halloween*, 1978), de John Carpenter; *Sexta-Feira 13* (*Friday the 13th*, 1980), de Sean S. Cunningham; *Halloween 2* (*idem*, 1981), de Rick Rosenthal; *Sexta-feira 13 – Parte 2* (*Friday the 13th Part 2*, 1981), de Steve Miner; *Halloween 3* (*Halloween III: Season of the Witch*, 1982), de Tommy Lee Wallace; *Sexta-feira 13 – Parte 3* (*Friday the 13th Part 3: 3D*, 1982), de Steve Miner; *Uma Noite Alucinante* (*Evil Dead*), 1983, de Sam Raimi; *Pesadelo em Elm Street* (*A Nightmare on Elm Street*, 1984), de Wes Craven; *Natal Sangrento* (*Silent Night, Bloody Night*, 1984), de Charles E. Sellier Jr.; *Sexta-feira 13 – Parte 4* (*Friday the 13th: The Final Chapter*, 1984), de Joseph Zito; *Pesadelo em Elm Street 2* (*A Nightmare On Elm Street 2: Freddy's Revenge*, 1985), de Jack Sholder; *Sexta-feira 13 – Parte 5* (*Friday the 13th: A New Beginning*, 1985), de Danny Steinmann; *Sexta-feira 13 – Parte 6* (*Friday the 13th Part VI: Jason Lives*, 1986), de Tom McLoughlin; *Natal Sangrento 2 – Retorno Macabro* (*Silent Night, Bloody Night Part 2*, 1987), de Lee Harry; *Pesadelo em Elm Street 3* (*A Nightmare On Elm Street 3: Dream Warriors*, 1987), de Chuck Russell; *Uma Noite Alucinante 2: A Morte do Demônio* (*Evil Dead*, 1987), de Sam Raimi; *Halloween 4* (*Halloween IV: The Return of Michael Myers*, 1988), de Dwight H. Little; *Pesadelo em Elm Street 4* (*A Nightmare On Elm Street 4: The Dream Master*, 1988), de Renny Harlan; *Sexta-feira 13 – Parte 7* (*Friday the 13th Part VII: The New Blood*, 1988), de John Carl Buechler; *Brinquedo Assassino* (*Child's Play*, 1988), de Tom Holland; *Natal Sangrento Part 3* (*Silent Night, Bloody Night Part 3: Better Watch Out*, 1989), de Monte Hellman; *Pesadelo em Elm Street 5* (*A Nightmare On Elm Street 5: The Dream Child*, 1989), de Stephen Hopkins; *Sexta-feira 13 – Parte 8* (*Friday the 13th Part VIII: Jason Takes Manhattan*, 1989), de Rob Hedden; *Halloween 5* (*idem*, 1989), de Dominique Othenin-Girard; *Natal Sangrento 4: A Iniciação* (*Silent Night, Bloody Night Part 4: Initiation*, 1990), de Brian Yuznal; *Brinquedo Assassino 2* (*Child's Play 2*, 1990), de John Lafia;

tros e alienígenas, subdividida em duas: a dos monstros e alienígenas redentores e queridos da família[54] e a dos monstros e alienígenas biologicamente perfeitos para sobreviver à custa da humanidade[55]. Sem mencionar o fato de que alguns gêneros, como o faroeste e o musical, desapareceram no confronto com a realidade tecnológica, e que outros, como o terror e a ficção científica, tornaram-se dominantes graças a essa mesma realidade, os diversos gêneros não se apresentam mais como uma atração em si. O convite à comédia, ao policial ou ao drama é uma sedução secundária diante do sucesso avassalador de uma série. Já em 1989 um repórter do *New York Times* constatava: "Os jovens em férias agora só se sentem atraídos pelo que lhes é familiar, e por causa dessa inflação de seqüências, o lançamento de um título sem passado passa a ser, neste verão, mais arriscado do que normalmente é".

O rizoma vive de continuações: seus sucessos são obtidos pela repetição de uma fórmula de sucesso testada e aprovada pelas massas. Como os custos da megaprodução são cada vez mais elevados, os produtores contam com esse condicionamento das platéias mundiais e não ousam financiar idéias novas. Os independentes são absorvidos pelos conglomerados: um estúdio isolado não encontra mercado. Os produtores de Hollywood também passaram por uma mutação: são agora homens de televisão, empresários, fabricantes e publicitários – agentes que fizeram de tudo menos cinema, e que temem projetos originais: preferem a refilmagem de um título francês ou espanhol, por mais recente que seja; o *remake* de um clássico, mesmo que esquecido; a seqüência de um sucesso, ainda que sem interesse, a um filme "sem passado", isto é, original, criativo, interessante por si mesmo. Para reconquistar um público formado pela TV, o cinema rende-se à estética e às fórmulas desse meio, baseadas na convivência prolongada do público com seus personagens queridos, por meio de novelas e minisséries. Espelhando as preferências do público, o cinema industrial americano assume a forma de uma gigantesca televisão com sua rede de canais: do tronco inicial desse rizoma brotam raízes, que produzem outras ramificações, todas interligadas, por onde circula a mesma seiva. Cada

Pesadelo em Elm Street 6 (*Freddy's Dead: The Final Nightmare*, 1991), de Rachel Talalay; *Brinquedo Assassino 3* (*Child's Play 3*, 1991), de Jack Bender; *Natal Sangrento 5: O Horror na Loja de Brinquedos* (*Silent Night, Bloody Night 5: The Toy Maker*, 1992), de Martin Kitrosser; *Sexta-feira 13 – Parte 9* (*Jason Goes to Hell Part IX: The Final Friday*, 1993), de Adam Marcus; *Uma Noite Alucinante 3* (*Army of Darkness*, 1993), de Sam Raimi; *Pesadelo em Elm Street 7* (*New Nightmare*, 1994), de Wes Craven; *Halloween 6* (*Halloween VI: The Curse of Michael Myers*, 1995), de Joe Chappelle; *Pânico* (*Scream*, 1996), de Wes Craven; *Eu Sei o que Vocês Fizeram no Verão Passado* (*I Know Waht You Did Last Summer*, 1997), de Jim Gillespie; *Pânico 2* (*Scream 2*, 1997), de Wes Craven; *Halloween H20 – Vinte Anos Depois* (*Halloween H20*, 1998), de Steve Miner; *Todo Mundo em Pânico* (*Scary Movie*, 2000), de Keenen Ivory Wayans; *Sexta-feira 13 – Parte 10* (*Jason X*, 2001), de James Isaac; *Todo Mundo em Pânico 2* (*Scary Movie II*, 2001), de Keenen Ivory Wayans; *Halloween 8* (*Halloween VIII: Resurrection*, 2002); *Freddy Vs. Jason* (2003), de Ronny Yu – simultaneamente a 11ª parte de *Sexta-feira 13* e a 8ª parte de *Pesadelo em Elm Street*.

54. *E.T. – O Extraterreste* (*E.T. – The Extraterrestrial*, 1982), de Steven Spielberg; *Splash – Uma Sereia em Minha Vida* (*Splash*, 1984), de Ron Howard; *Starman – O Homem das Estrelas* (*Starman*, 1984) de John Carpenter; *Gremlins* (*idem*, 1984), de Joe Dante; *Inimigo Meu* (*Enemy Mine*, 1985), de Wolfgang Petersen; *D.A.R.Y.L.* (*idem*, 1985), de Simon Wincer; *Cocoon* (*idem*, 1985), de Ron Howard; *O Milagre Veio do Espaço* (**Batteries not Included*, 1987), de Matthew Robbins; *Um Hóspede do Barulho* (*Harry and the Hendersons*, 1987), de William Dear; *Cocoon 2* (*Cocoon: The Return*, 1988), de Daniel Petrie; *Gremlins 2: A Nova Geração* (*Gremlins 2: The New Batch*, 1990), de Joe Dante; *Shrek* (*idem*, 2001), de Andrew Adamson e Vicky Jenson,

55. *Alien – O Oitavo Passageiro* (*Alien*, 1979), de Ridley Scott; *O Enigma do Outro Mundo* (*The Thing*, 1982), de John Carpenter; *O Exterminador do Futuro* (*The Terminator*, 1984), de James Cameron; *Aliens* (*idem*, 1986), de James Cameron; *O Predador* (*Predator*, 1987), de John McTiernan; *Leviathan* (*idem*, 1989), de George Pan Cosmatos; *Predador 2 – A Caçada Continua* (*Predator 2*, 1990), de Stephen Hopkins; *O Exterminador do Futuro 2* (*The Terminator II: Judgement Day*, 1991), de James Cameron; *Alien 3* (*idem*, 1992), de David Fincher; *Independence Day* (*idem*, 1996), de Roland Emmerich; *Alien: A Ressurreição* (*Alien: Resurrection*, 1997), de Jean-Pierre Jeunet; *Tropas Estrelares* (*Starship Troopers*, 1997), de Paul Verhoeven; *Eclipse Mortal* (*Pitch Black*, 2000), de David N. Twohy; *Fantasmas de Marte* (*John Carpenter's Ghosts of Mars*, 2001), de John Carpenter; *Sinais* (*Signs*, 2002), de M. Night Shyamalan.

campeão de bilheteria torna-se, imediatamente, o piloto de uma série. Alimentando-se do antigo prestígio dos gêneros, as séries tendem a rompê-los, sobrepondo-se às classificações tradicionais. Aí, os antigos gêneros diluem-se em diversos níveis, embaralhando os estereótipos de sucesso para garantir o megassucesso.

Às vezes, a série existe apenas a partir de um "tema", em torno do qual giram as inúmeras variações. Assim, a ambição é o tema gerador da maioria das comédias e dramas envolvendo supostas "profissões de sucesso", em que os protagonistas não medem esforços para subir na vida usando todas as artimanhas da manipulação[56]. Outra série é elaborada a partir das matrizes legadas por Alfred Hitchcock, sobretudo dos cinco filmes que o cineasta havia feito em seu período mais criativo[57] e cuja circulação havia proibido para criar *suspense* entre os cinéfilos: uma nova geração de cineastas cinéfilos, seguindo a trilha de Curtis Harrington e Brian de Palma, foi tomada pela ânsia de produzir seus próprios *suspenses hitchcockianos*[58]. Outras vezes o sucesso deve-se a um "dado diferencial", que forma o nódulo de onde brotarão ramificações, na esperança de alcançar o mesmo desenvolvimento, a ponto de gerarem novos "nódulos", numa reprodução infinita. O grande sucesso da evocação do diabo em *O Exorcista* (*The Exorcist*, 1973), de William Friedkin, revelou o potencial dos demônios, inspirando uma série de filmes sobre pactos demoníacos, possessões diabólicas, vodus, feitiçarias e fantasmas evocados por mediunidade[59].

O tema do jornalismo em crise, inaugurado por Michelangelo Antonioni em *Passageiro: Profissão Repór-*

56. *O Segredo do Meu Sucesso* (*The Secret of My Succe$s*, 1987), de Herbert Ross; *Nos Bastidores da Notícia* (*Broadcast News*, 1987), de James L. Brooks; *Wall Street* (*idem*, 1987), de Oliver Stone; *Uma Secretária de Futuro* (*Working Girl*, 1988), de Mike Nichols; *Rain Main* (*idem*, 1988), de Barry Levinson; *Ligações Perigosas* (*Dangerous Liaisons*, 1988), de Stephen Frears; *Cocktail* (*idem*, 1988), de Roger Donalson; *Jerry Maguire* (*idem*, 1997), de Cameron Crowe; *City Hall – Conspiração no Alto Escalão* (*City Hall*, 1999), de Harold Becker.

57. *Festim Diabólico* (*Rope*, 1948); *Janela Indiscreta* (*Rear Window*, 1954); *O Terceiro Tiro* (*The Trouble with Harry*, 1955); *O Homem que Sabia Demais* (*The Man Who Knew Too Much*, 1956); e *Um Corpo que Cai* (*Vertigo*, 1958).

58. *No Fio da Suspeita* (*Jagged Edge*, 1985), de Richard Marquand; *Atração Fatal* (*Fatal Attraction*, 1987), de Adrian Lyne; *A Teia da Viúva Negra* (*Bedroom Window*, 1987), de Curtis Hanson; *Vítimas de uma Paixão* (*Sea of Love*, 1989), de Harold Becker; *Instinto Selvagem* (*Basic Instinte*, 1992), de Paul Verhoeven; *Mulher Solteira Procura* (*Single White Female*, 1992), de Barbet Schroeder; *Invasão de Privacidade* (*Sliver*, 1993), de Phillip Noyce; *Assédio Sexual* (*Disclosure*, 1994), de Barry Levinson; *Jade* (*idem*, 1995), de William Friedkin; *Nunca Fale com Estranhos* (*Never Talk to Strangers*, 1995), de Peter Hall; *Um Crime Perfeito* (*A Perfect Murder*, 1998), de Andrew Davis; *Psicose* (*idem*, 1998), de Gus Van Sant; *Cálculo Mortal* (*Murder by Numbers*, 2002), de Barbet Schroeder,

59. *O Exorcista* (*The Exorcist*, 1973), de William Friedkin; *A Profecia* (*The Omen*, 1976), de Richard Donner; *O Exorcista 2 – O Herege* (*Exorcist II: The Herectic*, 1977); *A Profecia 2* (*Damien: Omen II*, 1978), de Don Taylor; *A Profecia 3* (*The Final Conflict*, 1981), de Graham Baker; *Poltergeist – O Fenômeno* (*Poltergeist*, 1982), de Tobe Hooper; *Os Caça-Fantasmas* (*Ghostbusters*, 1984), de Ivan Reitman; *Maxie* (*idem*, 1985), de Paul Aaron; *Poltergeist 2: O Outro Lado* (*Poltergeist II: The Other Side*, 1986), de Brian Gibson; *A Encruzilhada do Diabo* (*Crossroads*, 1986), de Walter Hill; *Coração Satânico* (*Angel Heart*, 1987), de Alan Parker; *Um Fantasma Fora de Hora* (*Ghost of a Chance*, 1987), de Don Taylor; *As Bruxas de Eastwick* (*The Witches of Eastwick*, 1987), de George Miller; *Adoradores do Diabo* (*The Believers*, 1987), de John Schlesinger; *Poltergeist 3: O Capítulo Final* (*Poltergeist III*, 1988), de Gary Sherman; *Os Fantasmas se Divertem* (*Beetlejuice*, 1988), de Tim Burton; *Os Fantasmas Contra-Atacam* (*Scrooged*, 1988), de Richard Donner; *A Serpente e o Arco-íris* (*The Serpent and The Rainbow*, 1988), de Wes Craven; *Os Caça-Fantasmas 2* (*Ghostbusters II*, 1989), de Ivan Reitman; *Além da Eternidade* (*Always*, 1989), de Steven Spielberg; *Ghost – Do Outro Lado da Vida* (*Ghost*, 1990), de Jerry Zucker; *Os Fantasmas Endiabrados* (*Waiting for the Light*, 1990), de Christopher Monger; *Os Fantasmas Não Transam* (*Ghosts Can't Do It*, 1990), de John Derek; *A Profecia 4* (*Omen IV: The Awakening*, 1991), de Don Taylor; *O Advogado do Diabo* (*The Devil's Advocate*, 1997), de Taylor Hackford; *O Sexto Sentido* (*The Sixth Sense*, 1999), de M. Night Shyamalan; *Stigmata* (*idem*, 1999), de Rupert Wainwright; *O Fim dos Dias* (*End of Days*, 1999), de Peter Hyams; *Premonição* (*Final Destination*, 2000), de James Wong; *Revelação* (*What Lies Beneath*, 2001), de Robert Zemeckis; *Ecos do Além* (*Stir of Echoes*, 2001), de David Koep; *A Casa Amaldiçoada* (*The Haunting*, 2001), de Jan de Bont; *Fantasmas* (2001), de Joe Chappelle; *Corpo Fechado* (*Unbreakable*, 2001), de M. Night Shyamalan; *O Dom da Premonição* (*The Gitf*, 2002), de

ter (*Profissione: Reporter*, 1975), foi retrabalhado numa série em que o herói é sempre um jornalista corajoso que se defronta com o sentido de sua profissão, obtendo a revelação de sua essência ao preço do próprio sangue[60]. Nessas parábolas sobre a condição humana, um homem da mídia assume o papel de mártir. Ele tem acesso aos acontecimentos para narrá-los aos "inocentes" que estão distantes: é por meio do jornalista que a culpa vem ao mundo, diariamente. O repórter local e o correspondente estrangeiro são instrumentos da culpa que cresce a cada dia, já que "nada se pode fazer", devido à distância e à indiferença. E eles também são os maiores culpados já que apenas para eles estão abertas as portas do céu e do inferno. Diante dessas portas, eles poderiam escolher; mas a escolha os colocaria fora da profissão, só lhes restando o cinismo ou a fuga. E é por isso que eles estão em crise. Aí, o sentido do conflito social não é tão importante quanto o sentido do drama íntimo vivido pelo homem da mídia – a História funciona como pano de fundo que justifica a crise da testemunha. O jornalista passa por uma série de provas; mas depois de todas as tentativas de ruptura, ele retorna à pátria, ao trabalho e à família, supostamente purificado pelo sofrimento.

No centro do culto primitivo disseminado pelo rizoma encontram-se os *country-movies*, que revelam as doçuras do campo e comovem os espectadores com histórias de sucessos obtidos a duras penas, vidas atormentadas de astros e estrelas *country*, ou parábolas sobre a força do destino ceifando esperanças vãs[61]; e as séries dirigidas aos adolescentes em férias, em que a descarga sexual é o que importa[62]. Aqui, geralmente dois grupos entram em conflito: os "liberados", representados por jovens esportivos, minorias perseguidas, professores humanistas e autoridades compreensivas; e os "intolerantes", representados por pregadores fanáticos, rebanhos moralistas, professores empedernidos e autoridades racistas. O conflito é desencadeado por uma questão anódina, para realçar a obsolescência dos intolerantes. Contudo, por meio de manobras e armadilhas, os jovens conseguem burlar a censura e opor-se ao *establishment* – não por princípio, mas porque essa luta é uma boa oportunidade para gastar energia de modo pragmático, provando, pela força do ridículo, que os jovens podem e sabem cuidar de suas vidas. A lição que os "liberados" passam aos "intolerantes" é precisamente esta: o filho não precisa mais do pai, ditador sem poder que, ao escorregar para o campo inimigo, desmoraliza-se por completo. O novo Édipo "mata" o pai sob o consenso geral porque é o eleito do conglomerado, no qual os pais só atrapalham a mobilização dos filhos. "Deixe seu filho fazer o que quiser" traduz-se, aí, por "deixe o conglomerado fazer o que quiser com seus filhos". O que pode um pai cinzento contra uma televisão colorida? O que pode uma Bíblia contra a revolução sexual? A proibição de Shakespeare, do *rock* ou da *dirty dance* ultrapassa os limites do bom senso, levantando uma tão ampla indig-

Sam Raimi; *Os Outros* (*The Others*, 2002), de Alejandro Amenábar; *13 Fantasmas* (*13 Ghosts*, 2002), de Steve Beck; *Falando com os Mortos* (*Living with the Dead*, 2002), de Stephen Gyllenhall.

60. *Gandhi* (*idem*, 1982), de Richard Attenborough; *O Ano que Vivemos em Perigo* (*The Year of Living Dangerously*, 1982), de Peter Weir; *Sob Fogo Cerrado* (*Under Fire*, 1983), de Roger Spottiswoode; *Os Gritos do Silêncio* (*The Killing Fields*, 1984), de Roland Joffé; *Salvador – O Martírio de um Povo* (*Salvador*, 1986), de Oliver Stone; *Bom Dia, Vietnã* (*Good Morning, Vietnam*, 1987), de Barry Levinson; *Um Grito de Liberdade* (*Cry Freedom*, 1987), de Richard Attenborough.

61. *A Força do Carinho* (*Tender Mercies*, 1983), de Bruce Beresford; *Um Lugar no Coração* (*Places in the Heart*, 1984), de Robert Benton; *O Rio do Desespero* (*The River*, 1984), de Mark Rydell; *Minha Terra, Minha Vida* (*Country*, 1984), de Richard Pearce; *Um Sonho, Uma Lenda* (*Sweet Dreams*, 1985), de Karel Reisz; *História Real* (*Straight Story*, 1999), de David Lynch.

62. No estilo de *Clube dos Cafajestes* (*Animal House*, 1978), de John Landis; *Porky's – A Casa do Amor e do Riso* (*Porky's*, 1981), de Bob Clark; *O Último Americano Virgem* (*The Last American Virgin*, 1982), de Boaz Davidson; *Porky's 2: O Dia Seguinte* (*Porky's II: The Next Day*, 1983), de Bob Clark; *Despedida de Solteiro* (*The Bachelor Party*, 1984), de Neal Israel; *Porky's Contra-Ataca* (*Porky's Revenge*, 1985), de James Komack; *A Primeira Transa de Jonathan* (*Mischief*, 1985), de Mel Damski; *American Pie* (*idem*, 1999), de Paul Weitz; *Caindo na Estrada* (*Road Trip*, 2000), de Todd Phillips; *American Pie 2* (*idem*, 2001), J. B. Rogers.

nação que só exclui os "fanáticos", em visível minoria. A decadência aparece como o resultado da denegação da concupiscência: a "puritana" só deseja ser amada; o "religioso" sacia-se com pornografia; o "homem público" é viciado em mulheres. As velhas instituições revestem-se de um caráter libidinoso insatisfeito, que as novas assumem e satisfazem sem qualquer recalque: os "intolerantes" precisam ser *desmascarados*. Cabe aos "liberados" fazê-lo, demonstrando para si e para o mundo que só existe um conglomerado, identificado com a natureza e, portanto, com a beleza, a saúde, o vigor, a força e a normalidade, e que os "intolerantes" são aqueles que recusam – por serem velhos, feios, fracos, perversos ou recalcados – a integração na "vida".

A iniciação na "vida sexual ativa" pela derrisão do que é caduco, para que subsista a sensação de juventude na passagem, é retomada na série dos *nerds* que, segundo os produtores, são "pessoas que fazem os computadores funcionarem, com suas mentes analíticas e seus corpos sem músculo"[63]. É desse tipo humano, aparentemente humilhado nas produções correntes, que a série "ousa" tomar a defesa. Mas, a despeito de seu pretenso engajamento em favor das "vítimas" da sociedade, na verdade futuros chefes e privilegiados, o filme revela que os *nerds* só diferem dos outros por sua feia aparência física: os dois grupos rivais compartilham os mesmos valores, possuindo a mesma falta de sensibilidade, a mesma mentalidade estreita, a mesma obsessão por irmandade, o mesmo desejo de diversão gregária. A falsa oposição de iguais mantém-se nos dramas juvenis pré-fabricados de John Hughes e nos filmes de sabor existencialista inspirados em *Verão de 42* (*Summer of 42*, 1971), de Robert Mulligan[64]. Os pequenos cafajestes da tela agradam na medida em que satisfazem uma inconsciência que se toma espertamente por inocência, num conglomerado em que a inocência já se tornou sinônimo de santidade. Assim, o tom de vulgaridade é conscientemente procurado para criar uma empatia imediata com os adolescentes tal como são imaginados e fabricados em massa. Instituições tradicionais, como o casamento, a escola e a polícia, são ridicularizadas para serem aceitas por uma juventude cínica[65].

Forma por excelência da cultura tribal, a dança é valorizada como catarse coletiva que faz recair sobre os mais esforçados uma consagração mágica[66]. O produto final dos valores correntes nessa série é *Matador de Aluguel* (*Road House*, 1989), de Rowdy Herrington, em que Patrick Swayze encarna um leão de chácara sensível e

63. *A Vingança dos Nerds* (*Revenge of the Nerds*, 1984), de Jeff Kanew; *A Vingança dos Nerds 2* (*Revenge of the Nerds II: Nerds in Paradise*, 1987), de Joe Roth; A *Vingança dos Nerds 3 – A Nova Geração* (*Revenge of the Nerds III: The Next Generation*, 1992), de Roland Mesa; *A Vingança dos Nerds 4* (*Revenge of the Nerds IV: Nerds in Love*, 1994), de Steve Zacharias.

64. *Adeus à Inocência* (*Racing With The Moon*, 1984), de Richard Benjamin; *O Primeiro Ano do Resto de Nossas Vidas* (*St. Elmos's Fire*, 1985), de Joel Schumacher; *Conta Comigo* (*Stand by Me*, 1986), de Rob Reiner; *Abaixo de Zero* (*Less Than Zero*, 1987), de Marek Kanievska; *Te Pego lá Fora* (*Three O'Clock High*, 1987), de Phil Joanou; *Metido em Encrencas* (*Biloxi Blues*, 1988), de Mike Nichols; *Três Formas de Amar* (*Threesome*, 1994), de Andrew Fleming; *As Patricinhas de Beverly Hills* (*Clueless*, 1995), de Amy Heckerling; *Legalmente Loira* (*Legally Blonde*, 2001), de Robert Luketic.

65. Em *Negócio Arriscado* (*Risky Business*, 1983), de Paul Brickman, um adolescente inicia-se na vida adulta montando, na ausência dos pais, um bordel dentro de casa, adquirindo a experiência necessária para tornar-se um bem-sucedido empresário.

66. Como em *Os Embalos de Sábado à Noite* (*Saturday Night Fever*, 1977), de John Badham; *Grease – Nos Tempos da Brilhantina* (*Grease*, 1978), de Randal Kleiser; *Xanadu* (*idem*, 1980), de Robert Greenwald; *Fama* (*Fame*, 1980), de Alan Parker; *Os Embalos de Sábado Continuam* (*Stayng Alive*, 1983), de Sylvester Stallone; *Flashdance – Em Ritmo de Embalo* (*Flashdance*, 1983), de Adrian Lyne; *Breakdance* (*Breakdance – The Movie*, 1984), de Joel Silberg; *Body Rock* (*idem*, 1984), de Marcelo Epstein; *A Loucura do Ritmo* (*Beat Street*, 1984), de Stan Lathan; *Footloose – Ritmo Louco* (*Footloose*, 1984), de Herbert Ross; *Chorus Line – Em Busca da Fama* (*A Chorus Line*, 1985), de Richard Attenborough; *Dirty Dancing – Ritmo Quente* (*Dirty Dancing*, 1987), de Emile Ardolino; *Salsa – O Filme Quente* (*Salsa*, 1988), de Boaz Davidson; *Dance – No Caminho da Fama* (*Dance*, 1989), de Robin Murray; *Tap – A Dança de Duas Vidas* (*Tap*, 1989), de Nick Castle; *Lambada! A Dança Proibida* (*The Forbidden Dance*, 1990), de Greydon Clark; *Lambada – O Filme* (*Lambada*, 1990), de Joel Silberg; *Vem Dançar Comigo* (*Strictly Ballroom*, 1991), de Bazz Luhrman; *Moulin Rouge!* (*idem*, 2001), de Bazz Luhrman.

musculoso, que enfrenta corpo a corpo um emissário do vilão: quando este o agride no mais "íntimo", afirmando ter violentado valentes como ele na prisão, nosso herói reage arrancando-lhe a traquéia com as mãos; depois, tendo um amigo assassinado, extermina todo o bando, até ver reduzido o vilão à pasta; conquista assim o coração da heroína relutante, fazendo amor com ela numa lagoa, num romântico final feliz. Nada mais escandaliza o público, que consome o lixo por identificação; abdicando dos valores morais, ele se aferra ao único valor inalienável de sua própria e eterna alienação. A contracultura converteu-se na cultura dominante e seus subprodutos espalharam-se como radioatividade na atmosfera.

Se a exibição pública do falo ainda configura um atentado ao pudor, o conglomerado libera e estimula a exibição de algo tão fálico quanto o próprio falo: os músculos, justamente. Cartazes dos filmes estrelados por halterofilistas são disputados pelas academias de ginástica, e a visão dos corpos de Lou Ferringno, Marc Singer, Miles O'Keeffe, Sylverter Stallone, Arnold Schwarzenegger, Dolph Lundgren ou Jean Claude Van Damme constitui poderoso estímulo para os atletas que, entusiasmados, levantam pesos cada vez mais pesados. A antiga paixão secreta pelo músculo tornou-se pública, geral, aberta. E, no entanto, só os pés são mais fálicos que os músculos, que crescem e diminuem, saltam e murcham, modificam o aspecto do corpo. Para os halterofilistas de pênis pequeno, o desenvolvimento da musculatura é uma obsessão que visa compensar o que pensam ser uma carência de virilidade em si próprios. Nas revistas especializadas, que se multiplicam, assim como nas competições e exibições de halterofilistas, os músculos são realçados com óleo, como falos eretos em máxima lubrificação.

No conglomerado, o respeito pelo ser humano só advém pelo temor que emana da autoridade ou do músculo, ou seja, da força legal ou da força física. Sendo a primeira reservada à elite, a musculação torna-se o meio democrático da individualização das massas: "O macho é alguém na terra de ninguém", canta o Village People, em *Macho Man*. Os músculos constituem uma mensagem de decodificação instantânea: sem necessidade de títulos ou obras, eles intimidam o oponente. Num segundo momento, as qualidades físicas transferem-se para o plano moral. O homem forte é o vencedor, o dono de seu destino. Já não é apenas um rosto na multidão, mas um *ídolo* da multidão; atraindo os fracos, que buscam proteção, é desejado, admirado e invejado. Assim, se, por um lado, a mecanização e a automação do trabalho fazem com que a força física perca suas prerrogativas na conquista e dominação da natureza, por outro, a crise da cultura, aliada ao tempo alargado do lazer, justifica a explosão do atletismo. A velha associação entre musculatura exagerada e impotência sexual cede ao culto primitivo do músculo, bem documentado por George Butler em *O Homem dos Músculos de Aço* (*Pumping Iron*, 1977) e *Pumping Iron II: The Women* (1985). O modelo procurado não é mais o homem civilizado e seu bom senso; o modelo é o bárbaro e sua loucura. Assim, proliferam no cinema os guerreiros gerados nas academias de ginástica, à base de aparelhos, vitaminas e anabolizantes. Os heróis da tela devem ser agora campeões em alguma modalidade esportiva; e as próprias modalidades esportivas tornam-se temas de filmes[67]. O que se quer é ser grande, forte – uma invulnerabilidade moral obtida por meio da invulnerabilidade física. As sensibilidades que temem comprometer-se com a decadência procuram refúgio num corpo de estátua. O corpo forjado pelo aço, e bronzeado pelo sol, é um monumento erguido ao corpo, no

67. O rúgbi, em *Heróis sem Amanhã* (*North Dallas Forty*, 1979), de Ted Kotcheff; a aeróbica, em *Perfeição* (*Perfect*, 1985), de James Bridges; o hóquei, em *Veia de Campeão* (*Youngblood*, 1986), de Peter Markle; o basquete, em *Momentos Decisivos* (*Hoosiers*, 1986), de David Anspaugh; a pilotagem, em *Ases Indomáveis* (*Top Gun*, 1986), de Tony Scott; o braço de ferro, em *Falcão – O Campeão dos Campeões* (*Over the Top*, 1986), de Menahem Golan; o beisebol, em *Sorte no Amor* (*Bull Durham*, 1988), de Ron Shelton; o automobilismo, em *Dias de Trovão* (*Days of Thunder*, 1990), de Tony Scott; o basquete, em *Space Jam* (*idem*, 1996), de Joe Pytka; o atletismo, em *Jerry Maguire* (*idem*, 1996), de Cameron Crowe; o futebol americano, em *Um Domingo Qualquer* (*Any Given Sunday*, 2000), de Oliver Stone.

corpo, pelo corpo: lambuzados de óleo, os halterofilistas congelam em poses, por um instante, as formas exaltadas num zênite muscular.

Sabe-se, desde Baudelaire, que o público aprecia o esforço, que ele bebe o suor. E quem transpira mais que um atleta? Sua silhueta bem-modelada é a prova viva do quanto ele suou para obtê-la. Ao mesmo tempo, o sofrido trabalho de preparação física é magicamente abstraído no ato da contemplação. Ao surgir do anonimato, o "monstro" aparece como puro fenômeno da natureza. Por isso os halterofilistas prestam-se a encarnar semideuses com poderes extraordinários, bárbaros de um passado mítico ou de um futuro apocalíptico[68]. Saídos dos quadrinhos de inspiração mitológica e fantástica, os heróis musculosos também assimilam a estética do *rock* pesado e dos filmes de gladiadores, cujo paradoxo principal era o da libertação pela escravidão, sendo o herói um escravo que se tornava, depois de tanto trabalho pesado, forte o bastante para se libertar do jugo, libertando em seguida o seu povo, proporcionando a uma larga faixa de público a exibição das mais variadas musculaturas em confrontos, duelos e batalhas.

Quando a paixão pelo músculo é transportada para o presente, os heróis que se sobressaem por sua forma física vivem, naturalmente, situações que revivem a antiga barbárie. Bons ou maus elementos, eles fazem sucesso pelos seus músculos exaltados, que exprimem, neles mesmos, uma ingenuidade perigosa e uma postura avessa à compaixão. E como a força torna-se o valor supremo, policiais e vingadores transformam-se nos modelos de conduta, representados também por heróis não-musculosos que jamais se separam de suas armas enfrentando criminosos com violência sanguinária, como na série inaugurada por *O Perseguidor Implacável* (*Dirty Harry*, 1971), de Don Siegel, em que Clint Eastwood encarna o inescrupuloso detetive Harry Calahan, que "não resolve os casos de assassinato, esmaga-os"[69], inspirando a série *Desejo de Matar* (*Death Wish*, 1974), de Michael Winner[70], em que o *arquiteto* vivido por Charles Bronson combate, com grande apetite, os criminosos que matam, sucessivamente, ao longo da série, sua esposa, sua empregada, sua filha e seus amigos. A popularidade do modelo alimentou diversas séries: a da academia louca de polícia[71]; a do "tira da pesada" encarnado por Eddie Murphy[72]; a dos injustiçados presidiários em

68. *Mad Max* (*idem*, 1979), de George Miller; *Mad Max 2: A Caçada Continua* (*Mad Max 2: The Road Warrior*, 1981), de George Miller; *Conan, o Bárbaro* (*Conan the Barbarian*, 1982), de John Milius; *Beastmaster* (*idem*, 1982), de Don Coscarelli; *Hércules 87* (*Hercule*, 1983), de Lewis Coates; *Thor, O Conquistador* (*Thor, Il Conquistatore*, 1983), de Tonino Ricci; *Conan, o Destruidor* (*Conan the Destroyer*, 1984), de Richard Fleischer; *Mad Max: Além da Cúpula do Trovão* (*Mad Max Beyond Thunderdome*, 1985), de George Miller; *Guerreiros de Fogo* (*Red Sonja*, 1985), de Richard Fleischer; *Highlander* (*idem*, 1986), de Russell Mulcahy; *Mestres do Universo* (*Masters of The Universe*, 1987), de Gary Goddard; *O Portal do Tempo* (*Beastmaster II: Through the Portal of Time*, 1991), de Sylvio Tabet; *Highlander 2* (*Highlander II: The Quickening*, 1991), de Russell Mulcahy; *Highlander 3* (*Highlander III: The Sorcerer*, 1994), de Andrew Morahan; *O Olho do Mal* (*Beastmaster III: The Eye of Braxus*, 1996), de Gabrielle Beaumont; *Highlander: A Batalha Final* (*Highlander: Endgame*, 2000), de Douglas Aarniokoski; *Highlander: The Source* (2003), de Russell Mulcahy.

69. *Magnum 44* (*Magnum Force*, 1973), de Ted Post; *Sem Medo da Morte* (*The Enforcer*, 1976), de James Fargo; *Impacto Fulminante* (*Sudden Impact*, 1983), de Clint Eastwood; *Dirty Harry na Lista Negra* (*The Dead Pool*, 1988), de Buddy Van Horn.

70. *Desejo de Matar* (*Death Wish*, 1974), de Michael Winner; *Desejo de Matar 2* (*Death Wish II*, 1982), de Michael Winner; *Desejo de Matar 3* (*Death Wish III*, 1985), de Michael Winner; *Desejo de Matar 4 – Operação Crackdown* (*Death Wish IV: The Crackdown*, 1987); *Desejo de Matar 5* (*Death Wish V: The Face of Death*, 1994), de Allan Goldstein.

71. *Loucademia de Polícia* (*Police Academy*, 1984), de Hugh Wilson; *Loucademia de Polícia 2: Primeira Missão* (*Police Academy 2: Their Firts Assignment*, 1985), de Jerry Paris; *Loucademia de Polícia 3: De Volta ao Treinamento* (*Police Academy 3: Back in Training*, 1986), de Jerry Paris; *Loucademia de Polícia 4: O Cidadão se Defende* (*Police Academy 4: Citizens on Patrol*, 1987), de Jim Drake; *Loucademia de Polícia 5:Operação Miami Beach* (*Police Academy 5: Assignment Miami Beach*, 1988), de Alan Myerson; *Loucademia de Polícia 6: Cidade em Estado de Sítio* (*Police Academy 6: City Under Siege*, 1989), de Peter Bonerz; *Loucademia de Polícia 7: Missão Moscou* (*Police Academy 7: Mission to Moscow*, 1994), de Alan Metter.

72. *Um Tira da Pesada* (*Beverly Hills Cop*, 1984), de Martin Brest; *Um Tira da Pesada 2* (*Beverly Hills Cop II*, 1987), de Tony Scott; *Um Tira da Pesada 3* (*Beverly Hills Cop II*, 1994), de John Landis.

fuga[73]; a dos improváveis "ninjas americanos"[74]; a das duplas de tiras "café com leite" enfrentando gangues poderosas de criminosos e terroristas, revidando seus golpes com uma violência ainda maior e a dos veteranos de guerra do Vietnã que vingam, a qualquer preço, amigos ou parentes tombados em missão sagrada ou mantidos como reféns pelos inimigos[75].

Nos filmes de ação, o que menos conta é a trama: basta que se preencha o pano de fundo onipresente do narcotráfico com uma série de mortes espetaculares; corpos atravessando janelas, que se estilhaçam em câmera lenta; explosões de edifícios; montanhas de dinheiro atiradas ao vento e veículos destroçados em perseguições alucinantes para que o público saia do cinema com a sensação tranqüilizante de ter visto um filme com "crimes importantes". Para enfrentar seus terríveis adversários, o herói musculoso precisa tirar um suplemento de força de outras fontes além de seus músculos: da alma ferida por uma grande mágoa; de uma vontade férrea de vencer; da inspiração telúrica de um treinamento *sui generis*, num embate corpo a corpo com a natureza. O herói assim forjado é tão carismático que consegue enfrentar, sem grandes riscos, inimigos incomparavelmente mais fortes, equipados e numerosos. É o caso de Rambo (Sylvester Stallone), Braddock (Chuck Norris) ou Matrix (Arnold Schwazenegger), veteranos da guerra do Vietnã, nostálgicos de massacres, que convertem suas neuroses em "sede de justiça" e extraem suas virtudes da força bruta e voltam ao campo de batalha no Vietnã para resgatar prisioneiros de guerra maltratados pelos inimigos, nas recordações de uma derrota que os americanos amargam tanto que precisam vê-la transformada em vitória. A ambivalente figura do gladiador, escravo libertador no qual a máxima impotência encontra a potência máxima, é o modelo: colocadas a serviço de um novo império, essas máquinas de matar, forjadas no serviço especial, e que repentinamente se revoltam contra "as injustiças do sistema", promovendo matanças indiscriminadas, visando a libertação de um ou outro prisioneiro, mostram-se até mais perversas que os "vilões", produzindo uma mortandade que só se via em campos de batalha, e que só a História parecia justificar. Hoje, essa justificação se dispensa e o monstro-herói assume, sozinho, os banhos de sangue que julga ser preciso perpetrar para limpar sua honra ou saciar sua sede de vingança.

O poder de morte torna-se a característica principal do ídolo de massa na pós-modernidade: facas, facões, pistolas, bazucas, canhões, metralhadoras, cinturões de balas e granadas, ou simplesmente espadas, são os símbolos materiais de falos ameaçadores, acionados ante os inimigos – o prolongamento e a expressão visível da po-

73. *Condenação Brutal* (*Lock Up*, 1989), de John Flynn; *Tango & Cash* (*idem*, 1989), de Andrei Konchalovsky e Albert Magnoli; *Con Air – A Rota da Fuga* (*ConAir*, 1997), de Simon West; *Turbulência* (*Turbulence*, 1997), de Robert Butler.

74. *Ninja: A Máquina Assassina* (*Enter the Ninja*, 1981), de Menahem Golan; *A Vingança do Ninja* (*Revenge of the Ninja*, 1983), de Sam Firstenberg; *Ninja 3 – A Dominação* (*Ninja III: The Domination*, 1984), de Sam Firstenberg; *Guerreiro Americano* (*American Ninja*, 1985), de Sam Firstenberg; (*Ninja: American Warrior*, 1987); *A Volta do Guerreiro Americano* (*American Ninja II: The Confrontation*, 1987), de Sam Firstenberg; *O Dragão Americano – Caçada de Sangue* (*American Ninja III: Blood Hunt*, 1989), de Cedric Sundstrom; *O Grande Kickboxer Americano: A Aniquilação dos Ninjas* (*American Ninja IV: The Annihilation*, 1991), de Cedric Sundstrom; *American Ninja 5: O Pequeno Ninja* (*American Ninja V*, 1993), de Bobby Jean Leonard.

75. *Rambo – Programado para Matar* (*First Blood*, 1982), de Tod Kotchef; *Braddock – O Super Comando* (*Missing in Action*, 1984), de Joseph Zito; *Rambo 2 – A Missão* (*Rambo: First Blood Part II*, 1985); *Braddock 2* (*Braddock: Missing in Action 2*, 1985), de Lance Hool; *Viver e Morrer em Los Angeles* (*To Live and Die in L.A.*, 1985), de William Friedkin; *O Ano do Dragão* (*Year of the Dragon*, 1985), de Michael Cimino; *Cobra* (*idem*, 1986), de George Pan Cosmatos; *Comando Delta* (*The Delta Force*, 1986), de Menahem Golan; *Máquina Mortífera* (*Lethal Weapon*, 1987), de Richard Donner; *Rambo 3* (*Rambo III*, 1988), de Peter MacDonald; *Duro de Matar* (*Die Hard*, 1988), de John McTiernan; *Braddock 3* (*Braddock: Missing in Action 3*, 1988), de Aaron Norris; *Máquina Mortífera 2* (*Lethal Weapon 2*, 1989), de Richard Donner; *Duro de Matar 2* (*Die Hard 2*, 1990), de Renny Harlin; *Comando Delta 2: Conexão Colômbia* (*The Delta Force 2: Operation Stranglehold*, 1990), de Aaron Norris; *Máquina Mortífera 3* (*Lethal Weapon 3*, 1992), de Richard Donner; *Duro de Matar 3* (*Die Hard 3: With a Vengeance*, 1995), de John McTiernan; *Máquina Mortífera 4* (*Lethal Weapon 4*, 1998), de Richard Donner.

tência física. Em seqüências de puro fetichismo sadomasoquista, o herói musculoso arma-se até os dentes e a visão de seu corpo musculoso carregando-se de engenhos que podem acarretar a morte do inimigo excita a platéia e desencadeia suas fantasias: a musculatura rija é um falo ereto intimidando o adversário; as armas empunhadas cuspindo fogo são falos jorrando esperma sobre o público reprimido que goza a própria repressão. E se a arma representa um complemento fálico ao qual todo herói musculoso recorre para ejacular mortalmente sobre o inimigo, a tatuagem exprime sua nostalgia da barbárie, marca tribal que nunca mais se retira do corpo, sinônimo da mutilação virilizante que, junto com as cicatrizes, decora seus músculos. A canalização da virilidade para uma intensa ação bélica encontra, em seus limites, uma homossexualidade sadomasoquista: o herói musculoso do conglomerado – anjo da morte e objeto inacessível do prazer – situa-se numa perigosa encruzilhada de desejos para arrebatar todos os sexos. O conglomerado precisa recorrer a esse superego para liquidar os elementos perversos que o hostilizam, e que podem até nascer dentro dele, mas não podem nele ser integrados. O superego age sozinho e é sempre mais eficiente que as forças legais reunidas e organizadas. Os poderes liberais mostram-se impotentes: só um poder mítico, extralegal e paramilitar pode defender o conglomerado dos inimigos internos e externos. A violência do herói/superego é apresentada como a cura para a criminalidade cada vez mais massiva do id: o espetáculo funciona como uma terapia coletiva na medida em que esses impulsos são desviados da realidade para o imaginário. Contudo, a própria natureza do imaginário impede que o espectador tome consciência de seus impulsos perversos. Pelo contrário, o espetáculo catártico realimenta esses impulsos para tornar o espectador dependente da terapia, preparando-o para novas doses – cada vez mais fortes – de violência imaginária[76]. Levando em conta a "qualidade" dos novos sucessos de bilheteria, podemos concluir que o público prefere a guerra à paz, a violência à ternura, o macho à fêmea. As mulheres decaíram em Hollywood. Os heróis do cinema pós-moderno são canibais, gladiadores, guerreiros, exterminadores, assassinos, psicóticos de guerra, soldados e robôs programados para matar. O romantismo que as estrelas inspiravam em décadas anteriores foi superado pelos filmes que oferecem a barbárie em forma de espetáculo. Mesmo os filmes antimilitaristas e pacifistas glamorizam o objeto de sua "denúncia". O machismo guerreiro permanece enraizado no inconsciente coletivo: combater os outros com armas potentes e infalíveis tornou-se referência obrigatória à virilidade. Assim, para se valorizarem, as mulheres precisam "masculinizar-se", forjar músculos, tornarem-se guerreiras e exterminadoras também.

O filme que lança a figura da mulher-macho como novo modelo de heroína hollywodiana é *Alien, O Oitavo Passageiro* (*Alien*, 1979), de Ridley Scott. O *designer* H. R. Giger, de imaginação mórbida e surrealista, dotou a estrela do filme – o monstro alienígena – de uma forma mutante: a cada aparição, o Alien assumia um corpo diferente, parecendo nunca completar sua formatação, por mais que devorasse os passageiros do Nostromo, o rebocador espacial controlado pelo computador Mother – derivado do Hall de *2001* –, que contrabandeava a criatura numa expedição supostamente destinada a

76. A idéia de *Esqueceram de Mim* (*Home Alone*, 1990), de Chris Columbus, era original: esquecido em casa pela família estressada pelos preparativos de viagem, o menino Kevin (Macauly Culkin) lutava para sobreviver, defendendo-se, com armadilhas infantis e caseiras, de dois ladrões perigosos. Em *Esqueceram de Mim 2* (*Home Alone: Lost in New York*, 1992), de Chris Columbus, o ator-mirim cresceu e, para não demonstrar a mesma ingenuidade, seu personagem teve de tornar-se mais sádico em sua autodefesa; abandonado num hotel de Nova Iorque, as armadilhas que aí prepara são cruéis: choques elétricos, pedradas na cabeça, humilhações física e moral. Já imaginávamos as seqüências da série, com o menino transformado num adolescente sádico, depois num jovem sanguinário a enfrentar os bandidos, disposto a tudo para defender sua "inocência", mas os produtores tiveram o bom senso de substituir o crescido Macauly Culkin por um menino mais jovem para manter a "inocência" do pequeno herói sádico em *Esqueceram de Mim 3* (*Home Alone III*, 1997), de Raja Gosnel.

extrair petróleo do planeta Acheron. Nunca, antes de *Alien*, um monstro fora tão *convincente* na tela: a perfeição dos efeitos especiais chegou aí a um ponto sem retorno, a partir do qual "nada mais pode ser como antes". Os detalhes da anatomia da criatura extraterrestre eram deixados, sabiamente, à imaginação do espectador, sempre mais poderosa que a melhor realização cinematográfica; seu processo gerativo permanecia igualmente obscuro; o Alien fazia aparições breves, arrasadoras, e logo retornava à sombra. Mas o choque vinha acompanhado de recursos técnicos eficazes, como a câmera lenta, a iluminação sombria, uma trilha de ruídos assustadores.

De um modo geral, há monstros "com voz" e monstros "sem voz". O monstro dotado de língua possui, a despeito de sua forma, uma certa semelhança com a humanidade; mesmo terrível, ele pode assumir posturas humanas, chegando até a comunicar-se com os personagens. Já o monstro silencioso pertence a uma dimensão perfeitamente separada da dimensão em que vivemos: ele não é um animal, sequer sente como dor o que tentamos infligir ao seu corpo; está de tal forma constituído que não esboça a menor reação: é o caso do Alien. Segundo seu próprio criador, ele "existe para destruir e destrói para existir" – monstro *absolutamente* monstruoso, pois *desprovido de voz*. Ao continuar o *Alien* de Ridley Scott em *Aliens* (*idem*, 1986), James Cameron, que foi co-roteirista de *Rambo II* (*Rambo: First Blood Part II*, 1985), em que buscou mostrar "a quintessência do veterano de guerra do Vietnã", e diretor de *Piranha II* (*Piranha II: The Spawning*, 1981) e *O Exterminador do Futuro* (*The Terminator*, 1984) – fantasias apocalípticas em que os homens têm de enfrentar, sozinhos e desarmados, novas e devastadoras espécies de animais e máquinas –, aproveitou a própria idéia bem-sucedida de um cinema *heavy metal* (caracterizado pela ação contínua, com choques violentos de forças, envolvendo homens e máquinas num jogo de integração e desintegração mútuas) para reviver aquele que considerava "o melhor exemplar de ficção científica já realizado" (no sentido de convencer o espectador de que está testemunhando uma experiência real, não-encenada), num novo megassucesso aglutinador.

Aliens unifica duas grandes correntes: a dos filmes de ação e a dos filmes de ficção científica. Na primeira, supertiras ou supermilitares agem *in extremis*, quando a Polícia e o Exército mostram-se impotentes diante de um inimigo multiplicado (russos, chineses, árabes, psicopatas, ditadores, mafiosos). O massacre do bando coroa o triunfo do Bem. Na segunda, o Mal vem do espaço e assume a forma de um monstro polimorfo em multiplicação. James Cameron manteve o suspense num enredo que busca, nas brechas do roteiro original, as origens encobertas do monstro. Seu *Aliens* é a reconstituição minuciosa e coerente de uma nova espécie animal, que segue o padrão dominante do imaginário produzido pelo rizoma e no qual a transformação do Uno em Múltiplo é determinada pela atmosfera geral dos sistemas de alta entropia, em que o mesmo é reproduzido em série pelas técnicas de massificação: aí, o inimigo tende a desdobrar-se em muitos monstros, muitos vilões, muitos males, até se unificar novamente no Grande Mal, no Maior Vilão, no Monstro Principal. Assim, o processo de revelação do mistério dos aliens, que custa a vida dos bem-treinados exterminadores contratados pela Companhia para investigar o planeta Acheron que, imprudentemente colonizado, "caiu em silêncio", é conduzido pelo executivo Burke, um *yuppie* do futuro, que só pensa em tirar proveito da situação, assumindo o papel de traidor da humanidade que cabia ao andróide e ao computador no filme-tronco. Também os aliens são gerados por uma espécie de rainha, de cujos ovos saem "répteis" velozes, que se acoplam às vítimas. Os humanos que se deixam agarrar servem de hospedeiros dos "répteis", que desovam em seu organismo.

Os óvulos parasitas crescem dentro das vítimas, devorando suas entranhas, até explodir suas barrigas ("fenômeno" que retoma o *gimmick* da cena em que John Hurt, no filme-tronco, depois de parasitado e supostamente recuperado, junta-se aos companheiros para comer macarrão). O monstrinho fálico que sai do hospedeiro

corre para a sombra e cresce rapidamente, comendo tudo o que é vivo. Esse alien é feito de ossos, músculos, garras, dentes e babas; seu sangue é um ácido supercorrosivo; seu organismo, o mais resistente dos organismos já testados pela natureza; quando encurralado, de sua mandíbula sai outra mandíbula, que se projeta para fora da boca como uma gaveta. Com os corpos das vítimas e as próprias secreções, os aliens fabricam um *habitat* à imagem do inferno, com restos humanos às vezes não totalmente mortos embutidos em paredes de ossos. Tornando-se biologicamente "verossímil", o monstro perde algo de sua força mítica, ganhando algumas "atitudes" humanas: uma inteligência demasiado racional ao tentar agarrar a menina, nas cenas finais, arrancando uma a uma as grades que a protegiam; um desejo de vingança demasiado coerente ao perseguir a heroína depois que ela mata sua ninhada. Essas atitudes arrancam o monstro do campo sobrenatural e inscrevem-no entre as espécies naturais, dentro de um conceito de natureza alargado até os limites do pavor. A menina sobrevivente da colônia dizimada pelos aliens diz, logo que consegue superar o trauma que a deixou muda: "Porque nos mentem dizendo que os monstros não existem?" A personagem interpretada por Sigourney Weaver responde: "É que normalmente eles não existem". Ou seja: o conceito de natureza foi tão dilatado com a exploração do espaço que, agora, os aliens participam do dia-a-dia da humanidade. É essa ruptura da normalidade estabelecida há séculos que provoca os pesadelos que a heroína tem no começo do filme, quando acorda, 57 anos depois da primeira aventura, como uma sobrevivente que reluta em aceitar a missão de coordenar uma nova expedição à colônia: ela sabe que "ainda é fecundo o ventre que gerou a besta imunda".

O planeta colonizado é uma gigantesca sucata futurista, um labirinto tridimensional de corredores, canais, elevadores e túneis, dentro dos quais grande parte das cenas de perigo transcorrem num clima de claustrofobia. Tudo é controlado por engenhos que "metalizam" a paisagem. Um desses engenhos – o gigantesco robô empilhador – servirá como último recurso contra a Mãe-Monstro que, liberta de sua função reprodutiva depois da destruição dos aliens (na cena em que os protagonistas literalmente "pisam em ovos"), persegue a heroína até a garagem espacial, onde o novo andróide revela sua humanidade e trava-se o duelo entre as duas "mães artificiais": de um lado, a Heroína acoplada à armadura do robô empilhador, defendendo a "filha" adotiva e a espécie humana; do outro, a Poedeira enfurecida com o extermínio de seus "filhotes", vingando a própria espécie. *Aliens*, que atinge o ápice nessas cenas, já se delineava como um filme de mulheres, tal como o filme-tronco, em que só Sigourney Weaver sobrevivia. Aqui, a única sobrevivente da colônia é uma menina; a personagem mais comovente é uma versão feminina de Rambo, antipática e musculosa, que, incomodando a platéia durante a primeira metade do filme, acaba por conquistá-la, pouco antes de seu trágico fim, matando mais monstros que qualquer outro soldado, enfrentando corajosamente os "demônios" que surgem de toda parte. Também quem enfrenta os maiores perigos com maior sangue frio, determinação e espírito de sacrifício, derrotando, finalmente, o Mal, é a mulher masculinizada desde o nome (Ripley) até a aparência que adquire no duelo final (dentro da armadura do robô), travado com o Monstro Principal, cuja natureza também é feminina.

O maior paradoxo do filme é que, num mundo sem natureza, inteiramente condicionado pelo *design* em que se avista apenas uma árida paisagem lunar, colonizada por máquinas, espaçonaves, robôs e estruturas metálicas, o monstro e seu *habitat* constituem o único repouso para a vista. O mundo orgânico dos aliens horroriza, mas também *exalta* a alma. Há nele mais trabalho e arte do que em toda a esquálida arquitetura moderna. Mesmo quando esquecemos que o monstro de cinema é uma produção humana, fruto de uma sofisticada elaboração estética, é irresistível assistir às suas nojentas transformações, aos seus ataques sangrentos, à sua obscena reprodução: por desumano que possa parecer, o monstro tornou-se, no universo totalitário da massificação tecnológica, a última exasperação da carne, o último resquício de vida selva-

gem, orgânica, luxuriante e barroca. Mas justamente essa dimensão de esperança erótica, que o monstro evoca, é aviltada por sua hediondez e periculosidade: o gozo da liberdade que ele simboliza é a própria metáfora encarnada do sofrimento e da morte. O monstro é, de qualquer forma, a verdadeira estrela do filme: suas aparições eletrizantes são economizadas para render o máximo em expectativa, susto e pavor. A correlação entre o filme de terror e o filme pornográfico fundamenta-se na percepção esquizóide de que o monstro é o sexo deformado e agigantado num símbolo materializado do orgasmo, dotado de vida própria. Se o monstro ainda nos fascina é porque ele é a única imagem integral da liberdade que o conglomerado pode oferecer a todos, sem censura.

No rizoma, o filme-tronco, capaz de gerar uma série, é aquele que consegue criar um universo à parte, por meio de um desenho de produção que inventa figurinos, utensílios, cenários e veículos convincentes na sua originalidade, lançando um estilo, uma estética e uma moda que marcam e influenciam os sucedâneos. É o caso de *Blade Runner – O Caçador de Andróides* (*Blade Runner*, 1982), de Ridley Scott, que fez a junção da ficção científica com o filme *noir*; aí, plasmada nas imagens de *Metrópolis* (*Metropolis*, 1927), de Fritz Lang; nas ilustrações futuristas de Moebius; e no universo da revista *heavy metal*, a civilização audiovisual aparece plenamente desabrochada: naves percorrem o espaço urbano que expele chamas da Los Angeles "do começo do século XXI", dominada por edifícios monstruosos; o desmatamento do planeta faz com que chova constantemente; todos usam guarda-chuvas de néon; não há mais ambiente para a propagação de Eros, mas colossais painéis coloridos anunciam as alegrias de pastilhas e refrigerantes. Nesse universo desencantado, livros são curiosidades arqueológicas; o mais rudimentar *gadjet* em uso é o microscópio eletrônico que a peixeira do bairro não dispensa para identificar uma escama. Entre veículos voadores e locais superlotados, a exótica fauna humana entrechoca-se nas ruas, numa proliferação de estilos e simulacros, seres naturais e artificiais – replicantes que já não se distinguem mais de seus modelos. Essa visão apocalíptica do futuro revigorou a série de utopias negativas[77], recolocando em evidência autômatos, andróides, robôs e *cyborgs* que escapam do controle, transformando-se em perigo público, como em *Runaway – Fora de Controle* (*Runaway*, 1984), de Michael Crichton; e *O Exterminador do Futuro* (*The Terminator*, 1984), de James Cameron, que, por sua vez, gerou uma série de "exterminadores" que foram tornando cada vez menos nítida a linha divisória entre a máquina carniceira e o herói musculoso, como em *Robocop – O Policial do Futuro* (*RoboCop*, 1987), de Paul Verhoeven, que teve duas continuações: *Robocop – O Policial do Futuro 2* (*RoboCop II*, 1990), de Irvin Kershner, e *Robocop – O Policial do Futuro 3* (*RoboCop III*, 1992), de Fred Dekker; e *O Vingador do Futuro* (*Total Recall*, 1990), de Paul Verhoeven, em que diversas ramificações aglomeraram-se tentando criar um novo "nódulo" com a junção dos estereótipos do policial que combate o crime, do andróide exterminador e do rebelde militar musculoso, como nos protofascistas *Alien 3* (*idem*, 1992), de David Fincher; *O Juiz* (*Judge Dredd*, 1995), de Danny Cannon; *Tropas Estelares* (*Starship Troopers*, 1997), de Paul Verhoeven; ou *Alien – A Ressurreição* (*Alien: Ressurrection*, 1997), de Jean-Pierre Jeunet, em que um cientista clona a tenente Ripley, mas o material genético dela mistura-se ao do Alien, de tal modo que a personagem não sabe mais a que raça deve sua lealdade, seduzindo a andróide mercenária Winona Ryder.

Assim, os novos heróis do rizoma são, simultaneamente, armaduras de músculos, robôs de carne e osso, agentes da lei e criminosos reformados e mutantes ex-

77. Como até os atores de um filme-tronco são "marcados" por seu sucesso, ainda que apenas por meio de uma seqüência, Joanna Cassidy, depois de ter sua imagem fixada na frenética corrida que empreende pela cidade caótica de *Blade Runner*, foi obrigada a repetir a *performance* em *A Encomenda* (*The Package*, 1989), de Andrew Davis; só que, aí, ela corre à toa, pois essa ação em nada modifica a trama: a corrida é apenas uma "cena-amuleto" rodada com o objetivo de atrair um certo público com a evocação de um sucesso referendado.

terminadores de monstros. Quando mulheres pegam em armas para matar monstros e vilões, o mesmo protofascismo do militarismo masculino é rigorosamente observado: Sharon Stone foi um perfeito *cowboy* em *Rápida e Mortal* (*The Quick and the Dead*, 1995), de Sam Raimi; Gina Davis é uma típica agente da CIA ameaçando duramente os inimigos ("Você vai morrer gritando... e eu vou ficar só olhando"), em *Despertar de um Pesadelo* (*The Long Kiss Goodnight*, 1997), de Renny Harlan. E Demi Moore, como tenente barbarizada pelo treinamento sadomasoquista do Exército em *Até o Limite da Honra* (*G. I. Jane*, 1997), de Ridley Scott, grita ao comandante, na apoteose do sofrimento, o mais machista dos desafios: "Chupa meu pau!", ganhando o respeito dos outros machos da tropa. Há uma conexão evidente entre os filmes militaristas e os filmes de terror: estes vivem na fantasia o que aqueles vivem na realidade. No fundo, todo filme de terror é um filme militarista, só que com mais imaginação. A diferença básica é que, no filme militarista, alguns homens são excluídos da humanidade e "tratados" como monstros, enquanto no filme de terror a humanidade é atacada por monstros "verdadeiros". No filme militarista, a trama violenta, ainda que complicada, acusando sempre a Justiça de corrupção, acaba se resumindo na hecatombe final dos maus elementos: mafiosos, traficante, psicopatas e terroristas, justamente exterminados pelo herói que, cercado por uma aura de invulnerabilidade, escapa ileso da saraivada de balas. No filme de terror, é o monstro que, exterminando jovens casais em férias, curiosos desavisados, intelectuais impotentes ou adolescentes gordos, sobrevive a todos os contra-ataques e ressuscita no final, triunfando com a cumplicidade da platéia. Nesse sentido, o guerreiro musculoso, que extermina os "maus", e o matador louco, que elimina os "bons", equivalem-se, do ponto de vista do público, que sempre elege como herói o sobrevivente. Nos dois casos, o que conta é a necessidade de manter o consumidor num estado de mobilização permanente.

Até certo ponto, esses são filmes como quaisquer outros. *Mas só até* certo ponto. A partir de uma determinada dose eles agem como propaganda. Se a representação da violência é levada muito longe, com um excesso de traumas e choques – e ela pode ser levada infinitamente longe com a perfeição dos efeitos especiais; e ela está sendo levada até os limites das novas técnicas –, então passa a existir no cinema uma autêntica repressão. Durante a Peste Negra, a Igreja exibia esculturas em cera colorida, de tamanho natural, representando com fidelidade espantosa cadáveres humanos em putrefação, devorados por vermes e répteis. O realismo brutal da representação do sofrimento e da morte funcionava como uma lição de moral. Na pós-modernidade, o cinema assumiu essa função tradicionalmente religiosa: Eros foi expulso das telas. As artes em geral não têm esse poder repressivo, porque se limitam a evocar a violência. Mas, tal como acontecia com as esculturas barrocas, o cinema pós-moderno já não descreve o horror: mostra-o. A exibição é dada em detalhes, não poupando o espectador de nenhum aspecto asqueroso. Trata-se de acostumar as mentes à visão banalizada de corpos humilhados em sua própria natureza física – sendo fuzilados, metralhados, massacrados, cortados, explodidos. Trata-se de agredir as sensibilidades pela exibição sistemática do horrendo, do insuportável, do nojento, do monstruoso. Trata-se, em suma, de uma pedagogia da violência, que prepara o público para uma desvalorização da vida humana e uma simplificação radical dos problemas.

Antigamente, o público se distraía com históricas bem-contadas; hoje, ele se diverte com massacres e extermínios. E nem os filmes mais empenhados escapam à regra. A violência, latente na contracultura, impregnou a moda e transformou-se na ideologia suprema da era atômica. Os tons sombrios, os impulsos sadomasoquistas e os desejos de morte dominaram as mentalidades fazendo do terror – um gênero que sempre esteve relegado a um segundo plano – a coqueluche do conglomerado. Vai-se ao cinema como se fosse a um matadouro. O horror atmosférico foi substituído pelas mutilações explícitas e o humor negro pelo pastelão de sangue, em que o corpo humano tem o mesmo valor da borracha de que são feitos seus membros decepados. Na

evolução do horror cinematográfico, os novos monstros, assassinos seriais e matadores loucos sobrenaturais irrompem em massa ensangüentando as telas. Até que ponto a violência de massa que aparece no rizoma sob a forma de uma orgia de sangue promovida por seres de uma outra dimensão não é fruto da evolução do próprio conglomerado? Já na origem do capitalismo, a ética puritana do trabalho trazia como corolário a suspeita de que quem não se integrava à produção entregava-se à delinqüência: os que não estivessem comerciando ou fabricando mercadorias deviam estar tramando ou praticando crimes. Na realidade, a lei realiza a responsabilidade que o responsável pelo crime evita tomar para si. O crime nasce, é punido; cresce, e pede para ser legalizado: a repartição das mulheres no casamento; o roubo, na propriedade; o saque, no fisco; o assassínio, na pena de morte; e o massacre, na guerra, são provas de que a única diferença entre a barbárie e a civilização é que, sob esta, para usar a fórmula de Max Weber, o Estado detém o monopólio legal da violência. O trabalho convertido em lei culpabiliza o prazer e estimula a delinqüência. Por isso D. H. Lawrence não se furtou, em *A Serpente Emplumada*, a descrever os trabalhistas como criminosos:

> Aparentemente, querem trair tudo. Parecem adorar criminosos e coisas medonhas. Parecem desejar que o feio sobrepuje. Toda a podridão que jaz no fundo, querem agitá-la para que venha à tona. E parecem divertir-se, gostar de tudo ainda mais conspurcado. Desejam transformar o país *inteiro num grande crime*. Não querem mais nada. Não gostam da honestidade, da decência e da limpeza. Querem apoiar mentiras e crimes. O que chamam de liberdade é apenas licença para cometer crimes. É o que deseja o trabalhismo, o que desejam todos eles. O crime livre e mais nada.

O crime legalizado é o que interessa ao Estado permitir que os cidadãos cometam para que a humanidade não pare de marchar – não se sabe para quê, onde ou porquê. A liberação sob a dominação é a prática aliviada de um crime que só o deixou de ser por graça do Pai-Estado: rompe a irresponsabilidade apenas para prolongá-la até a próxima geração. A vitória sobre o complexo de Édipo é, ainda, uma vitória do complexo de Édipo: nada mais que o imediato reconhecimento de sua existência. Contudo, os crimes praticados por maníacos homicidas, não visando qualquer proveito econômico e não tendo por objetivo a satisfação de uma vingança pessoal contra as vítimas, não se constituindo, pois, como crimes movidos por *interesse*, transcendem a ética puritana do capitalismo – privado ou estatal. Em *O Assassinato como uma das Belas Artes*, Thomas de Quincey comparou o grande criminoso a um artista, porque seus crimes são cometidos sem finalidade utilitária, como um "prazer em si": o assassínio pelo assassínio parece-lhe um correlato da arte pela arte. O grande criminoso, de par com o mal que pratica, realiza uma igualmente temida afirmação da liberdade. Crimes comuns são desvios da lógica capitalista, que concebe a destruição da natureza para a produção de mercadorias (compreendidos dentro de uma inflação de objetivos); mas destruir a natureza pelo prazer de destruir é tão contrário ao bom senso quanto a recusa de destruir a natureza para produzir mercadorias. Numa passagem de *O Homem que foi Quinta-Feira*, Chesterton diz preferir um assassino (que mata para viver) e um ladrão (que rouba para ter) a um homem livre (que não transgride esta ou aquela lei, mas questiona a validade do código). Em sua má-fé ele compreendeu que a liberdade, associada ao Mal, leva a uma perigosa estetização do crime.

O fascínio permanente que os matadores loucos exercem, na era do lazer e da psicanálise, vem de que suas ações manifestam, no cotidiano exorcizado, a presença silenciosa e persistente do Mal. Isolados nas prisões para não serem mortos pelos assassinos comuns, os grandes criminosos são individualistas que empreendem uma destruição metódica, gratuita e prazerosa da carne humana. As alcunhas que recebem – Peter Sutcliffe, "O Estripador de Yorkshire", condenado à morte em 1981 por matar treze prostitutas na Inglaterra; Pietro Pacciani, "O Monstro de Florença", que matou dezesseis jovens entre 1968 e 1985; Roberto Succo, "O Assassino sem Razão", que matou os pais e cometeu diversos outros assassinatos na França e na Suíça; Theodore Bundy, condenado à cadeira elétrica em 1989 na Flórida por violen-

tar e matar trinta mulheres; Glenn Rogers, "O Matador que Cruzou o País", a quem se creditam setenta assassínios no território americano; Andrej T, "O Estripador de Rostow", fuzilado pela KGB em 1990 por dar cabo de 53 mulheres e crianças na Rússia; Harold Shipman, "O Doutor Morte", que matou 215 pacientes com suas com injeções de diamorfina na década de 1970, tornando-se o maior assassino serial da Inglaterra[78]; Danny Rolling, "O Retalhador de Gainesville", que estuprou e fatiou cinco colegiais da Flórida; Pedro Alonzo Lopes, "O Monstro dos Andes", condenado a 16 anos de prisão no Equador por estrangular e violentar 350 garotas, e libertado por bom comportamento; Luís Alfredo Garavito, "O Pateta", que estuprou, torturou e decapitou mais de 140 menores nos anos de 1990 na Colômbia – revelam o caráter de seus crimes: constituem, para além da atrocidade dos atos, uma subversão inconsciente do inconsciente de um *território*: o Mal, diluído na História, subitamente se concentra aqui e agora numa figura singular da natureza não socializável – o monstro – para o fascínio dos reprimidos. O monstro não viola a lei por necessidade, mas por uma perversão do instinto: é o que o torna atraente para as massas, escravizadas ao salário. A ação do monstro contém aquele elemento de diversão que todos procuram para escapar da rotina. E os monstros alimentados pelo rizoma – criminosos sexuais, matadores loucos, sádicos monomaníacos, terroristas políticos – cumprem bem essa função social.

No cinema, as idéias que o patologista italiano Cesare Lombroso expôs, em *L'Uomo Delinquente* (1876), de que os criminosos já nascem feitos, surgindo por injunções biológicas, sempre retornam nas épocas de crise, servindo para todo tipo de metáfora política. Não por acaso o tema do maníaco homicida obcecou os cineastas alemães, desde *O Gabinete do Dr. Caligari* (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, 1919), na figura do Dr. Caligari, que desperta o sonâmbulo Cesare, para matar todos aqueles cuja existência o incomoda. Na visão dos roteiristas, esse manipulador, que usa um sonâmbulo para satisfazer seus desejos homicidas, simbolizaria o próprio Estado, que acabava de mobilizar os soldados na guerra, os quais marcharam para a morte como sonâmbulos. Jack, "O Estripador", que abriu o ventre de cinco prostitutas em Londres, serviu de modelo para o assassino que aparece nas últimas cenas de *A Caixa de Pandora* (*Lulu*, 1928), de Georg Pabst, adaptado da peça de Frank Wedekind; o cinema retornará com freqüência a esse criminoso emblemático do fim da era vitoriana. Logo os crimes de Fritz Haarmann, "O Lobisomem de Hannover", que matou mais de 25 pessoas, e Peter Kürten, "O Vampiro de Düsseldorf", que matou treze jovens, assombrando a Alemanha pré-nazista, inspiraram *M, o Vampiro de Düsseldorf* (*M*, 1931), em que Fritz Lang descreve minuciosamente, pela primeira vez no cinema, a psicologia do assassino compulsivo. Logo um matador louco politizado – Adolf Hitler – chega ao poder na Alemanha, apoiado tanto pelas massas quanto pela elite da sociedade alemã.

Em Hollywood, o roteirista Ben Hecht descreveu, nos anos de 1940, na novela *Os Sensualistas*, a mente de um policial psicopata que se dedicava a estripar prostitutas: dificilmente esse livro seria filmado em sua época: o assassino múltiplo, ou *serial killer*, segundo o termo inventado pelo agente do FBI, Robert Ressler – que entrevistou mais de uma centena deles – não era um tema caro ao cinema americano, e poucos filmes ousaram perscrutar sua psicologia, com exceção feita a alguns *noir*, como *A Sombra de uma Dúvida* (*Shadow of a Doubt*, 1939), em que o francês Landru, que se casava com viúvas ricas para as eliminar, incinerando os corpos num fogão caseiro, fornece a Alfred Hitchcock a psicologia de seu assassino charmoso. Depois da guerra, o cinema passou a refletir sobre a natureza do Mal usando o assassino serial como uma metáfora para o assassino de

78. Superando John Thompson, que matou 36 pessoas depois de queimar um clube em Londres em 1980; Thomas Hamilton, que baleou e matou 16 crianças e seu professor na escola primária de Dunblane, Escócia, em 1996; Michael Ryan, que atirou e matou 16 pessoas em Hungerford em 1987; Fred West, que assassinou 12 pessoas em sua "Casa de Horrores", em Gloucester.

massas: Charles Chaplin revê o caso Landru em sua sombria comédia *Monsieur Verdoux* (*idem*, 1947), na qual apresenta o matador louco como protótipo singular dos exterminadores de massa, o forno da cozinha do protagonista evocando os fornos crematórios de Auschwitz. Assim, também o crime gratuito dos bem-educados homossexuais Nathan Leopold Jr. e Richard Loeb, que mataram um colega mais jovem pelo simples prazer de matar, serviu para Hitchcock aprofundar as reflexões de Chaplin sobre a natureza dos crimes nazistas em *Festim Diabólico* (*Rope*, 1948). E, em *O Mensageiro do Diabo* (*The Night of the Hunter*, 1955), o grande ator Charles Laughton – no único filme que dirigiu – emprestou ao assassino de massas a personalidade de um pregador religioso, que se casa com a viúva de seu colega de prisão para matá-la e perseguir seus filhos atrás do dinheiro roubado e escondido; esse personagem enigmático, pastor e assassino, o próprio Mal encarnado por Robert Mitchum, em cujos dedos estão tatuadas as palavras LOVE e HATE, torna-se o modelo dominante do "matador louco" – como o criminoso escapado da prisão, e vivido pelo mesmo Mitchum, que ameaça a família do advogado que conseguiu sua condenação em *Círculo do Medo* (*Cape Fear*, 1962), de J. Lee Thompson.

O psicopata Edward Gein, que nos anos de 1950 admitiu ter matado duas pessoas e violado nove corpos, dos quais retirou órgãos, pele, seios e vaginas, com os quais confeccionou próteses que usava num travesti macabro, também serviu de modelo de assassino serial para os roteiristas de Hollywood depois que Alfred Hitchcock serviu-se do romance de Robert Bloch, inspirado no caso, para criar *Psicose* (*Psycho*, 1960), seu maior sucesso. Filmes, como *Estranha Compulsão* (*Compulsion*, 1959), de Richard Fleischer, baseado no caso Leopold-Loeb; *A Tortura do Medo* (*Peeping Tom*, 1960) de Michael Powell sobre um fotógrafo que mata mulheres com uma lâmina disparada por sua câmera, que assim registra as agonias; *O Colecionador* (*The Collector*, 1965), de William Wyler, sobre um colecionador de borboletas que seqüestra e trata sua primeira vítima como um objeto de coleção; *Por uma Rajada de Balas* (*Bonnie and Clyde*, 1967), de Arthur Penn, também baseado na vida de criminosos reais; *Na Mira da Morte* (*Targets*, 1968), de Peter Bogdanovitch, sobre um franco-atirador que persegue o astro do terror Boris Karloff num *drive-in*; *O Homem que Odiava as Mulheres* (*The Boston Strangler*, 1968), de Richard Fleischer, sobre o caso real de um estrangulador que matou treze mulheres em Boston; *Lua de Mel de Assassinos* (*Honeymoon Killers*, 1970), de Leonard Kastle e Donald Wolkman, cuja trama foi retirada dos jornais; *O Estrangulador de Rillington Place* (*Ten Rillington Place*, 1971), de Richard Fleischer, baseado na vida do médico inglês John Reginald Christie, que matou diversas pacientes nos anos de 1940 e 1950; *Pequenos Assassinatos* (*Little Murders*, 1971), de Alan Arkin, no qual vizinhos de apartamentos convertem-se em franco-atiradores; ou *Frenesi* (*Frenzy*, 1972), de Alfred Hitchcock, em que um tipo comum sobressai-se estrangulando mulheres com sua gravata, constituem estudos brilhantes sobre a psicologia dos assassinos seriais, associando a agressividade arcaica à perversão psíquica ou à alienação social. Contudo, as reflexões sobre a natureza do Mal e as associações políticas entre os crimes gratuitos do assassino serial e os crimes gratuitos dos assassinos de massas cedem, pouco a pouco, à exploração comercial do "conteúdo" dos crimes e da "perversidade" do psicopata. O assassino serial torna-se, sob a forma do monstro perverso, a maior estrela do rizoma, a serialidade de seus crimes servindo à serialidade do novo modo de produção.

No rizoma, o "matador louco", que era um fenômeno socialmente perturbador e quantitativamente raro, tornou-se, tanto no cinema quanto na realidade, cada vez mais freqüente e assimilado. Uma psicologia de massa passou a reger seu comportamento – tanto no cinema quanto na realidade. Aí, as pulsões reprimidas do psicopata são obscurecidas em favor de uma maldade inata e orgânica. A partir de *Aniversário Macabro* (*The Last House on the Left*, 1972), de Wes Craven, em que perturbados mentais violentam duas jovens e um deles re-

torna à casa das vítimas no dia do aniversário de uma delas para ser alvo da vingança macabra dos pais, a violência no cinema tornou-se gratuita, sádica e festiva. Com *O Massacre da Serra Elétrica* (*The Texas Chain Saw Massacre*, 1974), Tobe Hooper inaugurou a vertente dos filmes extremistas, que não pretendiam mais investigar a natureza do Mal, mas apenas explorar a brutalidade dos crimes gratuitos, satisfazendo um público ávido por representações cada vez mais convincentes da violência real. Esses filmes transformaram-se, a partir dos anos de 1980, num subgênero saturado de clichês, elevando o nível da violência representada a patamares cada vez mais altos, confundindo realidade e representação: em 1981, John Hinckley atirou no Presidente Ronald Reagan para – conforme alegou – chamar a atenção de Jodie Foster, que interpretara a prostituta mirim de *Táxi Driver* (*Taxi Driver*, 1976), de Martin Scorsese, salva da marginalidade num banho de sangue promovido pelo taxista paranóico vivido por Robert De Niro. Em *Henry: Retrato de um Assassino* (*Henry: Portrait of a Serial Killer*, 1986), de John Mc Naughton, dois assassinos chacinam uma família de classe média, filmando tudo com uma câmara; depois, vão para casa assistir ao vídeo com pipoca e cerveja. No filme, baseado nas confissões do texano Henry Lee Lucas, que assassinou trezentas pessoas, começando pela mãe, com um taco de beisebol, aos 14 anos de idade, as matanças dão-se na brutalidade nua do consumo físico dos corpos. Também John Wayne Gacy, "O Palhaço Assassino", executado em 1980 por matar 33 crianças em Chicago, inspirou *It* (1990), de Tommy Lee Wallace. A violência foi explorada em refilmagens de *thrillers* clássicos em versões devassas, com sociopatas adquirindo uma aura quase sobrenatural, como em *Horas de Desespero* (*Desperate Hours*, 1990), de Michael Cimino, com invasores de lares que destroçam as vítimas; *Cabo do Medo* (*Cape Fear*, 1991), de Martin Scorsese, com um estuprador que leva o sadomasoquismo até a quebra dos ossos da vítima; ou *O Preço de um Resgate* (*Ransom*, 1996), de Ron Howard, com seqüestradores que não hesitam em mutilar crianças.

Nem mesmo Norman Bates, o solteirão de *Psicose* (*Psycho*, 1960), de Alfred Hitchcock, que hospeda e executa viajantes em seu motel de beira de estrada sem um motivo atual, sob o peso de um traumatismo psíquico que não transparece à primeira vista, poderia ser deixado em paz no manicômio: ele retorna na série *Psicose II* (*Psicho II*, 1983), de Richard Franklin; *Psicose III* (*Psicho III*, 1986), de Anthony Perkins; e *Psicose* (*Psicho*, 1998), de Gus Van Sant. Nesse processo de serialização do matador serial, o personagem adquire, graças à imaginação dos roteiristas de Hollywood, características clichês: ele se torna um degenerado que mata por puro sadismo, dotado de uma inteligência diabólica e de uma força descomunal, como o Papai Noel que distribui presentes e machadadas em *Natal Sangrento* (*Silent Night, Bloody Night*, 1973), de Theodore Gershune, que inaugura a série de massacradores festivos, que atacam no Natal, no Ano Novo, na Páscoa, no Dia de Ação de Graças, em aniversários, formaturas, casamentos, férias, em todas as efemérides e ocasiões que reúnem grupos de amigos e parentes desmobilizados; ou os membros da família de açougueiros canibais de *O Massacre da Serra Elétrica* (*The Texas Chain Saw Massacre*, 1974), de Tobe Hooper, que leva o gênero a um novo patamar, com a mutilação dos corpos assumindo o papel principal nos assassinatos cometidos, numa estética *gore* de violência extremista.

Finalmente, ultrapassando a fronteira do realismo, o matador louco converte-se num ser que tende à eternidade por meio de ressurreições contínuas: chegamos ao *serial killer* sobrenatural, recordista de crimes e de bilheteria. Em *Halloween – A Noite do Terror* (*Halloween*, 1978), de John Carpenter, este cultor da estética "B" reanima o Bicho Papão Michael Myers com a autoconsciência de seus clichês: a amiga assusta a heroína com mastigações ao telefone; o suspeito só aparece para testemunhas desacreditadas; o pavor abriga-se em postos-chave – entre arbustos, na sombra, no banco traseiro do automóvel, atrás de portas e janelas, no porão, no alto da escada; as personagens afoitas são eliminadas sistematicamente; a próxima a ser assassinada ainda insiste,

irritada, "que a brincadeira já foi longe demais"; os corpos são descobertos numa sucessão de *gags* de horror, à maneira de um trem fantasma; a porta custa a abrir enquanto o assassino mascarado avança com o facão; o telefone é cortado quando a vítima tenta pedir socorro; após um duelo encarniçado em que a heroína escapa da morte lesando o assassino, ela dá as costas ao Bicho Papão Michael Myers, acreditando que já morreu; é claro que ele ressuscita, obrigando o agente da salvação, que havia passado o filme inteiro na sombra, a manifestar-se no último minuto. O sucesso do Bicho Papão Michael Myers, que cometerá 46 mortes em cinco filmes que rendem mais de US$ 92 milhões, impulsiona a criação de outros matadores loucos sobrenaturais, como o afogado Jason Voorhees, da série iniciada com *Sexta-Feira 13* (*Friday the 13th*, 1980), de Sean Cunningham, incansável massacrador de jovens casais em férias, munido de máscara, facão e serra elétrica, e que cometerá 126 assassinatos em nove filmes, que rendem mais de 120 milhões de dólares apenas nos EUA.

Finalmente, Wes Craven imaginou, em *Pesadelo em Elm Street* (*A Nightmare on Elm Street*, 1984), um matador louco realmente invencível, por não habitar a mesma dimensão de suas vítimas: Freddy Kruger, que fará 37 vítimas em seis filmes que renderão mais de trezentos milhões de dólares, incluindo a venda de mercadorias-Freddy Kruger, como luvas de navalha, camisas, máscaras e bonecos. Filho bastardo de uma centena de loucos furiosos, que certa noite violentaram uma enfermeira do manicômio, ele se tornou um zelador de escola que matava crianças usando luvas e garras metálicas, afiadas como navalha, até ser queimado vivo numa fornalha pelos pais dos garotos mortos, que moravam em Elm Street. Desde então, como a reivindicar os seus "direitos humanos", num gesto de vingança sobrenatural, permitido por Deus graças à ilegalidade de seu linchamento, essa alma penada adquire o poder de voltar ao mundo dentro dos sonhos dos adolescentes daquela rua, conseguindo trucidá-los das mais sádicas maneiras. *Serial killer* demoníaco como os cenobitas infernais de *Hellraiser* (*idem*, 1987), de Clive Baker, Freddy Krueger é um ser que se alimenta de "almas fresquinhas" e ataca suas vítimas, geralmente adolescentes, quando elas dormem; os sonhos tornam-se "reais" e os sonhadores vêem-se perseguidos e mortos em seu próprio universo onírico, ocupado pelo monstro, cujas regras eles desconhecem. Refletindo sobre a existência do Mal, Blaise Pascal concluiu: "Não se pode mais dormir". Wes Craven tomou a reflexão ao pé da letra: os adolescentes de *Pesadelo em Elm Street* fazem de tudo para não cair no sono: tomam coca-cola com pó de café, queimam o braço com cigarro, ouvem o rádio no último volume, assistem televisão até de madrugada e fazem turnos de vigília – tudo para evitar que o monstro os seqüestre para dentro do pesadelo, onde reina, sozinho, como um assassino onipresente, onisciente e onipotente. Mas ninguém resiste a dormir. E Freddy Krueger aguarda os adolescentes sonolentos em sua casa, afiando as garras das luvas metálicas. Quem não teria medo desse fantasma? O medo de ser agarrado é um dos mais difundidos, significativos do grande temor da morte que constitui a base psicológica que sustenta a ficção de horror, rizoma de onde partem e se entrecruzam os outros medos, derivados ou semelhantes, que subdividem o gênero.

A cada filme da série, a mitologia de Freddy Krueger se expande, junto com seus poderes. O mal que ele pratica nos sonhos não apenas torna-se realidade no corpo de suas vítimas: ele se torna cada vez mais forte devorando a alma das crianças, até que nada ou ninguém possa derrotá-lo. De fantasma de matador louco com superpoderes no mundo onírico, Freddy Krueger transformou-se numa variação do vampiro tradicional, renascendo das próprias cinzas. As mortes surrealistas e o espetáculo das feridas expostas converteram a série num grande êxito comercial, com uma renda que ultrapassou os 150 milhões de dólares apenas nos Estados Unidos. O Bicho Papão de Elm Street passou a estrelar um popular seriado na TV americana, em 22 episódios, lançados também em videocassete. Seus fã-clubes multiplicaram-se pelos EUA e os adolescentes assistiam às sessões da meia-noite

fantasiados de Freddy Krueger, vibrando com a carnificina de adolescentes, praticada por seu monstro predileto. Pouco a pouco, a imagem do assassino sobrenatural saturou os lares americanos com livros de contos, gibis, brinquedos, *videogames* e até um rap gravado pelos Fat Boys. Quando *Freddy's Dead: The Final Nightmare* (1991), de Rachel Taladay, o quinto longa-metragem da série, foi lançado, muito se comentou sobre a coragem dos produtores em acabar com o monstro que se transformara em ídolo infanto-juvenil. O prefeito de Hollywood, Tom Bradley, chegou então a declarar o dia 13 de setembro de 1991 o "Dia de Freddy Krueger". Jerry Rubins, diretor da Los Angeles Alliance for Survival, uma organização antiviolência, julgou inaceitável a decisão do prefeito: "Quer dizer que, agora, todo mundo vai comemorar a data saindo na rua e esfaqueando uma pessoa até a morte?" A assessoria de imprensa da prefeitura justificou a homenagem como um agradecimento à produtora New Line Cinema por ter "filmado todos os filmes da série em Los Angeles". Tamanha corrupção do poder dá o que pensar. Não por acaso, em *Wes Craven's New Nightmare* (1994), o monstro foi ressuscitado; Robert Englund encarna aí, pela última vez, o fantasmagórico assassino serial.

O que garante o sucesso do *gore* é a necessidade inconsciente que se tem de matar a morte, de adiá-la e superá-la mesmo que seja por duas horas, mesmo que seja no imaginário. Até nos piores exemplares, nas produções mais baratas, a presença do assassino psicopata opera no espectador uma identificação imediata com as vítimas, geralmente circunscritas a um espaço fechado, sem comunicação nem possibilidade de fuga; desde então, ele sofre com elas a angústia da perseguição e da morte, torcendo por elas até o momento em que sucumbem. Vítimas e espectadores tomam parte de um pesadelo, ao cabo do qual o supressor converteu-se, ao eliminar toda a humanidade posta à sua frente, na própria morte encarnada. A regularidade espantosa com que o matador louco elimina os inocentes aproxima-se da metáfora conscientemente empregada por Eugene Ionesco em *Le Tueur sans Gages*. Aí, o matador não apenas se identifica com a morte em função de sua atividade: ele é a própria Morte disfarçada de homem e que se abate sobre os personagens, tão impotentes contra sua ação violenta quanto o seriam agonizando num hospital. A morte tem, na ausência de finalidade, esse ponto em comum com os assassinos psicopatas, que matam por matar, escolhendo suas vítimas ao acaso, acelerando um processo natural insuportável.

Progressivamente, investimos nosso desejo de vida sobre aqueles que têm mais chances de sobreviver (agraciados pela narrativa por uma qualidade de inteligência, beleza ou caráter) e projetamos nosso desejo de morte sobre aquele que vai suprimindo as chances de sobrevivência (dotado pela narrativa de um defeito de inteligência, beleza ou caráter). O duelo final é inevitável e concentra, numa só seqüência, todo o investimento acumulado ao longo do filme: o sobrevivente tornou-se nossa última esperança de vencer o invencível, já que poucos sobreviverão – talvez apenas um, ou preferencialmente dois: o jovem casal procriador, eterno símbolo de Adão e Eva. Cada morte concentra a simpatia pelos sobreviventes e o ódio contra o supressor, que parece invencível e permanece ameaçador mesmo ferido, queimado, cortado e descarnado. O matador louco traz em seu currículo muitas vidas conquistadas que o herói, a heroína, ou o casal-herói assimila de forma catártica e "boa" ao matá-lo: embora tenha perdido os parceiros no caminho, a vitória final os recompensa com uma *overdose* de potência transferida. Supressor do supressor, eles concentram a potência máxima da ficção e o investimento total da platéia, emergindo da pilha de cadáveres para testemunhar o ocorrido e dar seqüência à humanidade.

Contudo, a própria estrutura da série bloqueia, no rizoma, o *happyending*. E nunca a intenção de continuar é tão explícita quanto no novo terror, em que a série é identificada ao próprio Mal, que tende ao infinito. Se a história aparenta terminar bem, na cena final, o Mal pisca o olho para prevenir o espectador de que a luta continua, de que o alívio não chegou. No imaginário do conglomerado, o Mal já não poder ser derrotado pelo

Bem, porque isso significaria a interrupção de um sucesso potencial, que se reivindica histericamente no último minuto de projeção. A seqüência final não pode ser um fim definitivo, não pode bloquear o fluxo dos lucros, não pode interromper o rizoma. Ela deve ser uma nova raiz despontando do tronco cortado no ato mesmo de deixar a sala de projeção. O espectador deve retirar-se do cinema com um gosto amargo na boca, e esse gosto deve permanecer até que lhe seja oferecida uma nova chance de combater as forças malignas, na próxima continuação. É esse fracasso do espectador que faz o sucesso da série, que suscita a ânsia do público, moralmente frustrado, de retornar ao universo gerado pelo filme-piloto, na esperança de se libertar de uma vez por todas da figura maligna recorrente. Quanto mais frustrada essa esperança, mais longa a séria produzida. O mais freqüente e insistente lugar-comum do cinema de horror torna-se, portanto, a cena pré-final, em que o representante do Mal revive para dar um último susto na platéia, agravando o término da luta, ou a própria cena final, quando ele se manifesta por um sinal geralmente registrado apenas pela câmera, sugerindo que todo o ciclo será revivido desde o começo, com a cumplicidade sadomasoquista do espectador. O conformismo dissemina-se entre os espectadores, que não apenas desistem de lutar contra esse novo Mal – múltiplo, devastador, invencível e inevitável – como também passam a desejar seu triunfo, já que os heróis humanos não conseguem derrotá-lo.

Confirmadas a popularidade do *serial killer*, seu sucesso financeiro e o apoio oficial de autoridades ao seu culto, a Academia de Artes e Ciências de Hollywood decidiu romper suas tradições humanistas e conceder-lhe também prestígio artístico, premiando com cinco Oscars, incluindo o de melhor filme do ano, *O Silêncio dos Inocentes* (*The Silence of the Lambs*, 1991), de Jonathan Demme, em que um presidiário canibal, que devora as vísceras de suas vítimas, ajuda uma agente do FBI a encontrar um transexual psicopata que escalpela mulheres gordinhas. Esse sucesso inspirou outras produções, que não hesitaram em aumentar a dose de violência, dedicando especial atenção à perversidade dos crimes oferecidos de bandeja ao público. Logo todos os roteiristas sádicos de Hollywood seriam superados por Andrew Kevin Walker em *Seven* (*Se7en*, 1995), de David Fincher, no qual, sob o pretexto de "purificar" uma sociedade que se entrega sem peias aos sete pecados capitais (gula, preguiça, vaidade, inveja, luxúria, avareza e ira), mas esquecido do primeiro mandamento divino, o *serial killer* John Doe, de aparência inofensiva, realiza hediondos crimes "temáticos"[79]. O diretor foi elogiado por ter "ocultado os detalhes dos assassinatos, deixando o horror brotar na imaginação da platéia", quando somente num açougue poderíamos obter mais detalhes: o assassino tortura uma de suas vítimas durante meses, até que ela vira um esqueleto que respira. O filme – produção independente da New Line, que garantiu a morbidez explícita desejada pelo diretor – foi um sucesso porque ofereceu ao público uma vivência nova, mais completa, da degradação do ser humano. Logo se seguiram *Beijos que Matam* (*Kiss the Girls*, 1997), de Gary Fleder, em que mulheres são mantidas em cativeiro sob tortura física e mental; *Clean, Shaven* (1995), de Lodge Kerrigan, no qual o protagonista mutila-se demoradamente diante do espelho com uma lâmina de barbear; *Hannibal* (*idem*, 2001), de Ridley Scott, em que o canibal vivido por Anthony Hopkins abre o crânio de um policial drogado, arranca pedaços de seu cérebro, frita-os e obriga a vítima a comê-los.

Há assassinos seriais que parecem perfeitamente normais e esportivos, e que só revelam sua periculosidade quando as vítimas se encontram isoladas, como o maníaco que ataca o casal num iate em alto mar, em *Terror a Bordo* (*Dead Calm*, 1988), de Phillip Noyce; ou os caro-

79. Uma falha no roteiro compromete o jogo: as punições acabam sendo nove; a esposa grávida do policial é dupla (morrem ela e o bebê em seu ventre) e gratuitamente "punida" (pois sem "pecado"), apenas para que o marido, atacado pelo "pecado da ira", possa ser "punido" pela Justiça ao vingar o crime. Mais coerente seria se o maníaco conseguisse que o policial o matasse sem razão; mas é inútil tentar "melhorar" um subproduto feito de clichês.

nistas de *A Morte Pede Carona* (*The Hitcher*, 1986), de Robert Harmon; e *Kalifornia* (*idem*, 1993), de Dominic Sena. Há psicóticos que não chegam a ser assassinos, mas que se atribuem a missão de atormentar a vida de pessoas escolhidas aleatoriamente, dedicando-se a destruir seus eleitos em profundidade, como o maníaco milionário que aluga um cômodo de um jovem casal de classe média apenas para detoná-lo em *Morando com o Perigo* (*Pacific Hights*, 1990), de John Schlesinger; o marido violento que tortura psicológica e fisicamente a esposa em *Dormindo com o Inimigo* (*Sleeping with the Enemy*, 1991), de Joseph Ruben; o paciente que atormenta seu psiquiatra em *Nosso Querido Bob* (*What About Bob?*, 1991), de Frank Oz; o carente técnico de TV que inferniza a vida do estudante em *O Pentelho* (*Cable Guy*, 1996), de Ben Stiller; o louco contratado pelo réu para seqüestrar o filho da jurada de *A Jurada* (*The Juror*, 1996), de Brian Gibson; ou o fotógrafo obcecado com a família "perfeita" cujos negativos revela há anos em *Retrato de uma Obsessão* (*One Hour Photo*, 2002), de Mark Romanek.

Alguns cineastas do circuito alternativo tentam inovar mostrando os crimes hediondos da perspectiva dos assassinos psicopatas, que se tornam, então, "vítimas da maldade do mundo"; com essas tentativas, esses diretores "independentes" só conseguem tornar-se cúmplices do mal: em *Swoon* (1992), de Tom Kalin, inspirado no caso Leopold-Loebb, o crime se confunde com a paixão dos homossexuais; em *Almas Gêmeas* (*Heavenly Creatures*, 1994), de Peter Jackson, a paixão lésbica de duas garotas na Nova Zelândia dos anos de 1950 leva-as ao assassinato da mãe de uma delas a pedradas; em *Cova Rasa* (*Shallow Grave*, 1994), de Danny Boyle, três jovens simpáticos da classe média decidem esquartejar o cadáver de um traficante que morre no apartamento deles e dividir o botim; em *Profundo Carmesin* (*Profundo Carmesí*, 1996), de Arturo Ripstein, um casal de assassinos apaixonados foge pelo interior do México deixando um rastro de sangue por onde passa; em *Trainspotting* (*idem*, 1996), de Danny Boyle, *junkies* amorais vivem o "paraíso" propiciado pela heroína; em *Violência Gratuita* (*Funny Games*, 1997), de Michael Haneke, um casal e seu filho pequeno são torturados por um jovem psicopata; em *Roberto Succo* (*idem*, 2000), de Cédric Khan, aquele assassino serial ganha o estatuto de herói.

Em 1997, o estilista Calvin Klein desenhou uma moda para zumbi, e o fotógrafo David Sorrent morreu por *overdose*, levando o Presidente Bill Clinton a pronunciar-se contra a tendência de glamorização da heroína – a onda batizada de "heroin chic". O estilista Gianni Versace foi, nessa época, assassinado pelo *serial killer* de homossexuais, Andrew Cunanan; e o fotógrafo J. R. Duran criou, para o catálogo da *Ellus*, cenas *fashion* de uma modelo "morta" no mato, sendo seguido pela revista inglesa *i-D*, que lançou o editorial *Killer Fashion* com modelos brasileiras e africanas posando como cadáveres em terrenos baldios para o fotógrafo Terry Richardson. Essa *tendência* mórbida há muito se generalizou no rizoma. Se, nos filmes clássicos, o criminoso era punido ou pelo menos encarcerado, no cinema moderno ele se mostra mais inteligente que a polícia, superior aos mocinhos, triunfando sobre a lei e a ordem: isso torna o crime irresistível para as massas. Assim, no bojo da estetização do crime, o psicopata Edward Gein ganha um fã-clube internacional, com bonecos "Ed Gein", camisetas e jornal. Um músico de *rock* americano divulga que sua paixão é comprar "obras de arte" criadas por *serial killers*, que algumas galerias expõem e revendem para colecionadores, cujo número cresce a cada dia, alguns dos quais chegando a freqüentar os presídios de segurança máxima para adquirir as obras diretamente dos "artistas"; esses colecionadores especiais emocionam-se com pinturas sinistras e exóticas, maliciosamente criadas pelos criminosos, "com as próprias mãos" que estrangularam, estriparam e violentaram inocentes. Desintegrada após a prisão do líder, a seita de Charles Manson[80] voltou a se reagrupar, e Stephen Kay, o procu-

80. Em 1969, Charles Manson e seus fanáticos seguidores Patricia Kerwinkel, Leslie Van Houten e Linda Kasabian invadiram a casa do cineasta Roman Polanski, em Beverly Hills, e mataram, a sangue frio, a

rador de Los Angeles que ajudou a condenar o assassino, passou a receber ameaças de morte enquanto o culto ao assassino ganhava força com a camiseta usada por Axl Rose: os olhos de Manson encaravam os espectadores da MTV enquanto o ídolo pop cantava a canção *Look at your Game Girl*, gravada pelo assassino antes de sua prisão. Agora, Manson conta com seu próprio *site* na Internet, cujo objetivo é "corrigir as injustiças cometidas". Quem clicar o "Access Manson" obterá a versão que seus adeptos fabricaram dos fatos e um endereço para correspondência – com a ressalva de que Manson recebe mais cartas do que pode responder – passando pelos seus "pensamentos" e seu "estilo de vida" na prisão de Corcoran, incluindo um modelo de carta que deve ser endereçado às autoridades por aqueles que reivindicam sua liberdade condicional. O cineasta polonês Baretk Frykowsky, filho do escritor Wotjek Frykowsky, assassinado pela seita, sentiu a necessidade de produzir um filme sobre o massacre para alertar os que vêem em Manson um "pilar contra a forma americana de vida". A Internet abriga mais de cem *sites* especializados no tema *serial killer*; em *Os Serial Killers em Suas Próprias Palavras*, banido pelo provedor American On Line por pressão do governador do Estado de Wyoming, Jim Geringer, mas que logo encontrou novo hospedeiro, Sondra London, autora do livro *The Making of a Serial Killer*, sobre o caso Rolling, oferece escritos de assassinos e imagens de suas pinturas realizadas na prisão, algumas delas comercializadas na galeria virtual *Killer Art*.

E, enquanto os assassinos experimentam a sensação da criação artística, os artistas provam a sensação da consumação do crime: o cantor *pop* Marilyn Manson (que adotou o nome de seus ídolos Marilyn Monroe e Charles Manson), reverendo da igreja de *Satã* fundada por Anton Le Vey, leva os fãs ao delírio quando, em seus shows, bandeiras vermelhas com raios desenhados de modo a evocar suásticas são hasteadas enquanto ele canta *Antichrist Superstar*; entre uma canção e outra que celebra Lúcifer, ele rasga páginas da Bíblia e limpa o traseiro com a bandeira americana. Na Inglaterra, a exposição "Sensation", na Royal Academy of Arts, concentrou toda a morbidez da arte pós-moderna, incluindo uma galeria proibida para menores de dezoito anos, com a gigantesca tela *Hindley*, de Marcus Harvey, realizada com centenas de impressões digitais de crianças, retratando a *serial killer* inglesa Myra Hindley, condenada à prisão perpétua em 1996 por ter, com seu amante Ian Brady, matado, nos anos de 1980, pelo menos cinco crianças depois de tortura e abuso sexual; eles fotografavam as vítimas e gravavam seus gritos e gemidos de agonia – crimes que já haviam inspirado a controversa canção *Suffer Little Children*, da banda de rock The Smiths – a tela foi alvo de protestos de cidadãos indignados, que a atingiram com tinta e ovos, voltando restaurada sob plástico transparente e guarda policial para terminar com a esperança da assassina de ser libertada após sua suposta recuperação.

Nenhum poder tem hoje força moral ou física para impedir a livre expansão do rizoma. Em seu atual patamar, a violência imaginária confunde-se inteiramente com a violência real; nos últimos anos, os exemplos multiplicaram-se: três adolescentes morreram deitando-se no meio de estradas de intenso movimento tentando imitar os jogadores bêbados que se deitam numa estrada de alta velocidade para provar sua coragem em O *Programa* (*The Program*, 1993), de David S. Ward, produzido pelos Estúdios Disney, que recolheram todas as cópias do filme para retirar a cena. *Assassinos por Natureza* (*Natural Born Killers*, 1994), de Oliver Stone, foi proibido na Irlanda e na Inglaterra, e pelo menos dez crimes cometidos nos EUA relacionaram-se com ele: um garoto de quatorze anos degolou uma menina de treze em Dallas, no Texas, para ser, como disse a um amigo, "famoso como os assassinos por natureza"; na Geórgia, um

atriz Sharon Tate, grávida de oito meses; o escritor Wotjek Frykowsky, que lhe fazia companhia a pedido de Polanski; a jovem milionária Abigail Forger; e o cabelereiro Jay Sebring. Depois de aterrorizar Los Angeles e inspirar um sem número de roteiristas, Manson teve a sentença de morte, decretada, em 1971, mudada para prisão perpétua, quando aquela pena foi suspensa na Califórnia, em 1972.

adolescente acusado de matar um velhinho de 82 anos gritou para as câmaras de TV: "Eu sou um assassino por natureza!"; estimulados pelo mesmo filme, Florence Rey e Audry Maupin, descritos como "pessoas pacíficas" pelos amigos, pegaram o carro e resolveram matar pedestres a tiros, sendo caçados pela polícia nas ruas de Paris, deixando um saldo de cinco mortos. A exibição de *Duro Aprendizado* (*Higher Learning*, 1995), de John Singleton, provocou diversos incidentes de violência nos EUA, com ondas de prisões. Em Ohio, assimilando episódios da série *Beavis and Butt-Head*, em que os personagens brincam com fogo, um menino de cinco anos matou a irmãzinha de dois ao incendiar os móveis da casa. Diante do aumento de criminalidade infantil em todo o mundo, filmes como *Brinquedo Assassino III* e *O Anjo Malvado* foram colocados sob suspeita, e o Presidente Bill Clinton obrigou a TV a instituir sua própria censura classificatória (funcionando com o "Chip V" obrigatório nos novos aparelhos de TV, capaz de detectar graus de violência e erotismo nas 611 mil horas de programação anual da TV americana) para evitar uma censura do Estado. No Japão, o desenho *Pokémon* (*idem*, 1997) exibido na TV, levou seiscentas crianças aos hospitais, com convulsões e falta de ar pela profusão de luzes e efeitos; dois anos depois, o desenho, remodelado, tornou-se um *blockbuster*. Em 1999, os jovens Eric Harris e Dylan Klebold, viciados em *Doom*, um *videogame* licenciado pelos militares americanos com o objetivo de treinar soldados para matar, assassinaram doze colegas e um professor antes de se suicidarem numa escola do Colorado, levando a Disney a lançar com a máxima discrição o filme *Ensinando a Senhora Tingle* (*Teatching Mrs. Tingle*, 1999), de Kevin Williamson, originalmente intitulado *Killing Mrs. Tingle* (Matando a Senhora Tingle) – pois não era mais engraçado mostrar adolescentes seqüestrando e torturando até a morte a professora megera para impedi-la de dar aulas chatas, provas duras e notas baixas. O fenômeno predominantemente americano do matador louco – 76% de todos eles foram presos nos EUA – ganha o mundo por meio das mídias globalizadas, e franco-atiradores que costumavam matar escolares no interior do Texas passaram a agir também na Europa e até no Brasil, onde um estudante de medicina atirou a esmo, e matou três espectadores de um cinema em São Paulo que exibia *Clube da Luta* (*Fight Club*, 1999), de David Fincher, em que o líder de uma gangue treina sadomasoquistas para destruir a civilização pelo terror.

A estetização do crime aparentemente se opõe à moral corrente, que ordena que toda destruição da natureza seja produtiva. Contudo, o conglomerado abandona progressivamente a ética puritana do trabalho, exaltando igualmente o prazer e o crime. Para transformar as massas reprimidas em consumidores insaciáveis, o rizoma "libera" sua agressividade dentro das normas garantidas pelo conglomerado. A publicidade afirma permanentemente que só os homens que adquirem determinados produtos são bem-sucedidos; que só os homens bem-sucedidos atraem as mulheres; que só as mulheres casadas com homens bem-sucedidos são felizes; que só o casal bem-sucedido tem direito ao paraíso. Aí, os instintos não são satisfeitos nem sublimados, mas desviados e canalizados diretamente para a aquisição de mercadorias: o novo *ethos* social serve apenas para manter, em um nível razoável, a regularidade das satisfações das hordas engajadas, sob o risco permanente da desagregação. Como a massa não poder ser feliz pelos padrões publicitários, sua única solução é delinqüir: a cada blecaute em Nova Iorque, estudantes e donas de casa saem às ruas para saquear supermercados, facilitados pela ausência de luz. De um modo geral, a agressividade coletiva só é mantida, e as normas respeitadas, enquanto cada um pode *ver* o outro. O que a antiga estrutura psíquica liberal designava por barbárie é a atual estrutura psíquica totalitária, cujas manifestações acabam por legitimar a eterna defesa totalitária da civilização: só o homem livre conjuga, num mesmo movimento, destruição e construção, autonomia e heteronomia, sonho e realidade, natureza e cultura, teoria e prática. A liberdade é a indeterminação no circuito da lei e do crime: um crime que,

para ser desejado, não pode ser realmente um crime, e uma lei que, para ser justa, não pode ser realmente uma lei. Funda-se esse impossível na noção que os antigos tinham de *lei gravada no coração*. Se, como dizia Emma Goldman, o amor é a salvação, quando se ama de verdade, sente-se no corpo o que a publicidade promete em abstrato: a alegria, o sentimento do maravilhoso, a felicidade real que nenhum bem de consumo pode trazer. Quem recusa a felicidade prometida pelo mundo e procura os valores reais em seu corpo, escapa à lógica da lei e do crime, ao *ethos* coletivo e seus valores simbólicos. Mas ao amor também se deve impor limites, que os novos estetas do crime tentam romper, defendendo o estupro como uma forma mais liberada de prazer ou reivindicando o direito de matar ou morrer por paixão. Essas distorções indicam as tendências sadomasoquistas dominantes no rizoma. Segundo dados do Ministério do Interior Britânico, somente na Inglaterra e no País de Gales, 61 mil mulheres foram estupradas em 1999[81].

A evolução da figura emblemática do matador louco revela que monstros morais como Charles Manson, Charles Whitman, James Rupert, James Huberty, Pat Sherrill, Gene Simmons ou Marc Lepine, que proliferam no conglomerado, inspirando um sem-número de reportagens, livros, peças e filmes, já se converteram em *heróis*. A identificação da platéia já não se dá com o mocinho e a mocinha de outrora, mas com o "monstro" forjado nas academias de musculação, com o "metaleiro" que cultiva valores primitivos, com o *freak* de aparência repulsiva, com o "louco" que atira a esmo para extravasar a perda de um ente querido, com o "exterminador" que massacra inimigos em operações paramilitares, com o "vampiro" que integra Eros e Tânatos, com o "maníaco" que trucida inocentes. O gosto do público, decaindo de ano a ano, só se mantém fiel ao apelo irresistível da força em produções de caráter mórbido e militarista, que exaltam o sacrifício e glorificam a morte; fitas nas quais as forças do mal não cessam de crescer e se multiplicar; em que monstros em reprodução são combatidos com as mais potentes armas de fogo; em que toda brutalidade justifica-se em nome do Bem; em que heróis musculosos são requisitados para exterminar os inimigos da paz social. Os novos heróis matam, trucidam e massacram: nem por isso deixam de ser "bons". A violência deles não conta pontos negativos. Aceitamos que eles sujem as mãos, já que estão imersos na barbárie, tendo as qualidades requisitadas para a identificação com o público e combatendo vilões absolutamente perversos, que precisam parar de respirar para que reste algo de humano no mundo. Nos momentos de fluxo, todos podem gozar indefinidamente dos bens de consumo, no seio de uma natureza generosa e infinita. Mas, nos momentos de refluxo, a felicidade é subordinada à violência e, conforme a sentença de Hitler, se a humanidade quer ter o direito à vida, deve aprender a matar. Daí a esquizofrenia dos novos heróis, bons sujeitos que não recuam diante de nada – mesmo o assassínio em massa – para atingir suas metas. John Irvin declarou ter realizado todas as perseguições, trombadas, explosões e assassinatos de *Jogo Bruto* (*Raw Deal*, 1986) para agradar seu filho de doze anos. E confessou que destroçar veículos, explodir refinarias e metralhar clubes noturnos era uma de suas fantasias adolescentes: a simulação desses atos anti-sociais no *set* de filmagens representou, para ele, uma verdadeira catarse.

Os filmes violentos e reacionários de Quentin Tarantino receberam da crítica mundial calorosa recepção[82]. Seu primeiro filme, *Cães de Aluguel* (*Reservoir Dogs*, 1992), que plagiou *City on Fire* (*Long hu feng yun*, 1987), de Ringo Lam, arrebatou a crítica; seu segundo filme,

81. *Folha de S. Paulo*, 24.7.2002.

82. Nascido de um encontro sexual que sua mãe, Connie, teve, aos quinze anos de idade, com um ator chamado Tony Tarantino, que a deixou, três meses depois, sem saber que seria pai, o futuro cineasta foi adotado pelo músico Curtis Zastoupil, em 1967; seu primeiro emprego foi como lanterninha de um cinema pornográfico; ao deixar de pagar sete mil dólares em multas de estacionamento, passou uma semana na cadeia, onde "quase" foi estuprado; nos anos de 1980, sobreviveu como balconista de uma locadora de vídeos de Los Angeles, que parece ter sido a sua "escola de cinema". Cf. Wensley Clarckson, *Shooting from the Hip*.

Pulp Fiction – Tempo de Violência (*Pulp Fiction*, 1994), de baixo orçamento, rendeu cem milhões de dólares nas *bilheterias*, alçando Tarantino à fama mundial[83]. Os críticos viram no filme "novidades" que nunca o foram[84]. Tarantino torna-se, segundo Wensley Clarckson, "o primeiro diretor da história a ser tratado como *rock star*; só um jovem diretor gerou tamanho burburinho em tão pouco tempo: Orson Welles". No Brasil, Carlos Reichenbach pontuou: "Desde Scorcese, De Palma e Coppola não surgia alguém tão bom". José Onofre confirmou: "Tarantino é cinema puro". Hector Babenco exultou: "Tarantino é uma dádiva". E para o pesquisador Mauro Alejandro Baptista y Vedia Sarubbo, que dedicou a Tarantino sua tese de doutorado, "ele é o melhor cineasta dos anos de 1990 dos Estados Unidos"; em *Quentin Tarantino: História, Comentários e Cultura Pop*, ele mostra que o cineasta possui uma "sensibilidade pós-moderna, que apresenta uma celebração da cultura de massa nas metrópoles globalizadas", representando um "antídoto para a inércia do cinema de fórmula"[85]. Subitamente convertido em estrela das mídias, Tarantino demitiu a empresária Cathry Jaymes, que por dez anos trabalhara para ele, com um telefonema: "Você é a melhor empresária do mundo; seu trabalho era deslanchar minha carreira; agora que minha carreira deslanchou, não preciso mais de você". Contudo, o gesto foi precipitado: Tarantino fez *cameos* em filmes medíocres[86]; roteirizou o violento e reacionário *Assassinos por Natureza* (*Nature Born Killers*, 1994), de Oliver Stone; produziu o violento e reacionário *Parceiros do Crime* (*Killing Zoe*, 1994), de Roger Avary; dirigiu e estrelou o episódio mais violento e reacionário de *Grande Hotel* (*Four Rooms*, 1995); escreveu e produziu o violento e reacionário *Um Drink no Inferno* (*From Dust Till Dawn*, 1996), de Robert Rodriguez; e dirigiu o violento e reacionário *Jackie Brown* (*idem*, 1997), criticado por Spike Lee por uso excessivo da gíria racista; de fato, aí o homem branco que participa do golpe planejado pela mulher negra, que parte com o dinheiro roubado, recusa fugir: *ele* é honesto... Enfim, como comparar a "obra" de Tarantino com a de Orson Welles[87]?

Sam Raimi fornece uma boa explicação; para ele, o público vai ao cinema para ser maltratado: "Eles querem ser castigados, torturados e, para manter o aspecto verossímil, é preciso explorar o horror das cenas ao extremo para punir o espectador como ele o merece". O diretor Wes Craven credita a popularidade da violência ao fascínio das armas como fantasia masculina. Como se sabe, o veterano ator Charlton Heston, líder da National Rifle Association, reivindica a venda irrestrita de

83. Tarantino comprara, por trinta mil dólares, de Roger Avary, a história do pugilista do filme; ao ganhar o Globo de Ouro de melhor roteiro e, depois, a Palma de Ouro em Cannes, declarou: "Roubo de todos os filmes, adoro isso"; contudo, ao receber o Oscar de melhor roteiro, foi contestado na Justiça e teve que dividir o prêmio com Avary.

84. Espantou-os a narrativa não-linear – como se *O Ano Passado em Mariembad* (*L' Année Dernière à Mariembad*, 1960), de Alain Resnais, nunca tivesse sido feito; com os diálogos engraçadinhos que não faziam avançar a narrativa, como se Jean-Luc Godard não tivesse saturado a fórmula; com a banalização da violência (a agulha de tricô enfiada no coração da drogada; o negro estuprado por sadomasoquistas) plasmada nos filmes de Sam Peckinpah e John Woo, e em *Amargo Pesadelo* (*Deliverance*, 1974), de John Boorman; com a estilização *fashion* (a lanchonete em estilo *drive-in* com clones hollywoodianos como serventes), que revive o falso *glamour* dos filmes saudosistas dos anos 1950/1960 de George Lucas e Francis Ford Coppola; e com o fato de o personagem de John Travolta morrer no meio do filme e voltar vivo depois, quando a narrativa recua no tempo – "ele não ressuscita, não é nada sobrenatural, mas uma intervenção do narrador", salienta um estudioso que apagou impiedosamente da memória filmes como *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, 1941), de Orson Welles; e *Rashomon* (*idem*, 1950), de Akira Kurosawa, em que personagens morrem e reaparecem sem ressuscitar; e filmes como *A Sétima Cruz* (*The Seventh Cross*, 1944), de Fred Zinnemann; e *O Crepúsculo dos Deuses* (*Sunset Blvd.*, 1950), de Billy Wilder, nos quais os protagonistas morrem, reaparecem e ainda narram os filmes em *off* do além túmulo.

85. Cf. "O Independente que Deu Certo", em *Pesquisa Fapesp*, mai. 2001, pp. 68-70.

86. Como *Vem Dormir Comigo* (*Sleep with Me*, 1994), de Rory Kelly e *A Balada do Pistoleiro* (*Desperado*, 1995), de Robert Rodriguez.

87. Há alguns anos ele ameaça, com o projeto de *Kill Bill*, em que Uma Thurman deverá viver uma assassina que desperta do coma para vingar-se da gangue liderada pelo marido, um *comeback* ansiado apenas pelos fãs que continuam a incensá-lo em *chats* na Internet.

armas nos EUA, fenômeno certamente associado ao terror da impotência e da homossexualidade. Para muitos homens do cinema, Hollywood não pode ser "culpada" pela violência de massa, que se torna cada vez mais onipresente. Para Arnold Schwarzenegger,

> cenas de violência são feitas com realismo e perfeição técnica há mais de vinte anos, e elas não tiveram conseqüências sobre a sociedade [...]. As verdadeiras causas da violência não são os filmes, mas o desmoronamento da família [...]. Nossa sociedade falha no amor, na previdência e na humanidade.

Ao inocentar seu ganha-pão, Schwarzenegger credita a violência de massa ao desmoronamento da família, sem relacionar esse fenômeno ao cinema, como se a desintegração daquela instituição fosse um fenômeno sobrenatural. Mas é o próprio conglomerado que desagrega a família: nos EUA, apenas 35% das casas são habitadas por famílias "tradicionais" (marido, mulher e filhos biológicos). A Disney continua a produzir filmes para a família, mas suas subsidiárias lançam filmes como *O Padre* (*The Priest*, 1994), de Antonia Bird, sobre um padre homossexual que nada pode fazer ao ouvir as confissões de uma menina estuprada pelo pai; ou *Kids* (*idem*, 1995), de Larry Clark, em que menores drogam-se em bacanais sem preservativos, contraindo AIDS... Nem as famílias tradicionais vão mais juntas ao cinema, nem mesmo em suas casas assistem juntas à TV: em 40% das residências americanas, há mais de três aparelhos, um para cada quarto. Embora o rizoma mantenha a imagem da família tradicional nas suas megaproduções, destinadas ao público mundial nas grandes avenidas de acesso (salas de cinema, grandes livrarias, shoppings, canais abertos de TV), ele também diversifica suas produções destinadas ao público segmentado nas diversas vias paralelas de acesso (TV a cabo, vídeo, DVD, Internet).

Um dos poucos atores a refletir sobre o papel do artista na representação da violência no cinema foi Martin Sheen:

> Assim como nos orgulhamos de produções de alto nível, como um *Resgate do Soldado Ryan*, uma *Lista de Schindler* ou uma *Norma Rae*, devemos nos responsabilizar pelo bando de filmes com excesso de violência e sexo gratuito que empurramos para o público, incluindo crianças. Acho que temos que assumir o que fazemos de bom, mas também o que fazemos de mau[88].

Contudo, a proibição da representação da violência no cinema atingiria também os filmes de arte que a estilizam. Proibições desse tipo só seriam admissíveis se partissem do próprio cineasta, como ocorreu com *Laranja Mecânica* (*A Clockwork Orange*, 1971), de Stanley Kubrick: durante a polêmica sobre se o filme induzia ou não os jovens à violência, o diretor defendeu sua obra com unhas e dentes; mas, em 1974, quando *skinheads* atacaram paquistaneses em Londres vestidos como o personagem Alex e um grupo de jovens estupraram uma mulher ao som de *Cantando na Chuva*, em evidente assimilação, ele ordenou à Warner que retirasse o filme de circulação na Inglaterra, processando os que tentaram exibi-lo ali. Essa atitude moral não é, contudo, comum no rizoma. E, de qualquer forma, inviável: paralisaria toda a mídia, pois seria preciso proibir, além da maior parte da produção em cinema, quase toda a programação da TV, que transmite violência 24 horas por dia em noticiários, filmes, desenhos, seriados e novelas. A censura da produção em massa das representações da violência não resolveria nenhum problema. Se um filme promove a violência de massa (fascismo, sexismo, racismo, terrorismo – de direita ou esquerda), mais eficaz que proibi-lo é analisá-lo criticamente. O ideal é que tais filmes não fossem produzidos – não por censura prévia ou pressão da sociedade, mas porque os artistas teriam tomado consciência de suas responsabilidades, reconhecendo e assumindo o papel social da arte e a dimensão ética da produção cultural de massa. Alguns artistas pós-modernos procuram resistir ao rizoma por meio de uma produção autoral, obrigando os espectadores a mergulhar em sua mitologia pessoal para tentar "entender o sentido profundo" de seus filmes.

88. Cf. "Um Ativista na Casa Branca", em *Estado de Minas*, 21.12.2000.

No Japão, Sogo Ishii realizou o excepcional *A Família Maluca* (*Gyakufunsha kazoku*, 1984), em que uma família, os Kobayashi, tem a chance de se mudar de seu pequeno apartamento em Tóquio para a casa suburbana de seus sonhos. Mas, ao encontrar a casa infestada por baratas, a família começa a desestruturar-se. O filho Masaki estuda tanto para seus exames que acaba enlouquecendo; a filha Erika só pensa em sua próxima audição numa gravadora; o avô Yasukuni começa a ter *flashes* da Segunda Guerra Mundial e o pai Katsuhiko preocupa-se tanto com a doença de sua família que conclui que ela só pode ser curada com o suicídio coletivo. Começa então uma guerra dentro da casa, com o filho vestindo um capacete, a mãe montando uma armadura para si mesma feita com as panelas da cozinha, num delírio surrealista digno dos filmes de Buñuel. Pode-se também considerar o cinema de Juzo Itami como pós-moderno. Em seu primeiro filme, *O Funeral* (*Ososhki*, 1984), uma família tenta manter as regras da etiqueta durante um funeral, mas tudo se reduz à hipocrisia na sociedade consumista, em que os valores religiosos tradicionais cedem ao hedonismo. Em *Tampopo, os Brutos também Comem Espaghetti* (*Tampopo*, 1986), um caminhoneiro americanizado tenta transformar a dona de um restaurante de beira de estrada, interpretada pela esposa do diretor, Nobuko Miyamamoto, na melhor cozinheira do país. Essa comediante notável estrelou os filmes seguintes de Itami: em *A Coletora de Impostos*, é a advogada de aparência frágil, dotada de um caráter que a torna determinada até a obsessão, sendo assim capaz de enfrentar e derrotar as forças criminosas mais renitentes; e em *A Arte da Extorsão* (*Mimbo no Onna*, 1992), é a mesma personagem que retorna, com seu vasto currículo de combate ao crime, para instruir os funcionários de um hotel atormentados pela *Yazuka*; com a ajuda da advogada, eles conseguem virar o jogo. Logo após o lançamento do filme, Itami foi apunhalado no rosto e pescoço por integrantes da *Yakuza*. Escreveu um livro enquanto estava hospitalizado denunciando a extensão do crime organizado. Para puni-lo, a imprensa tornou pública sua traição à esposa com uma jovem de 26 anos; ele se atirou, então, do alto do edifício de seu escritório, em Tóquio, deixando uma nota sobre a mesa: "Somente através da morte poderei provar minha inocência". Esse suicídio pode ter sido um assassínio: seu próximo filme mostraria os bastidores da seita *Aum*, do guru Shoko Asahara, que matou dezenas de pessoas com gás sarin no metrô de Tóquio. Com a morte de Itami, calou-se uma das poucas vozes críticas no cinema japonês.

Na Espanha, Pedro Almodóvar aborda os tabus sociais com naturalidade, desmistificando as visões estereotipadas dos mistérios da sexualidade, num fundo esmaecido de religiosidade. Nascido em Calzada de Calatrava, província de Ciudad Real, em 1951, de origem pobre e camponesa, foi aluno de silesianos e iniciado sexualmente pelos padres. Mudou-se para Madri com dezessete anos, em 1967 e, de 1970 a 1980, trabalhou na Companhia Telefônica estatal. Durante esse período, integrou o grupo teatral de vanguarda Los Goliardos, escreveu as memórias fictícias da atriz pornô Patti Diphusa e criou uma banda de *rock*. Em 1974, Almodóvar iniciou sua carreira cinematográfica com um super-8 intitulado *Dos Putas, o Historia de Amor que Termina en Boda*. Ainda em super-8, fez mais sete curtas e o longa *Folle, Folle, Folleme, Tim* (1978). Nesses primeiros filmes, produções caseiras sem som, que ele mesmo narrava em galerias de arte e bares do submundo madrileno, ele desenvolveu seus principais temas. O filme mais insólito dessa fase é *Sexo Va, Sexo Viene*: um garoto se apaixona por uma lésbica e, para conquistá-la, veste-se de mulher, vivendo algum tempo com ela; mas a convivência com alguém tão viril faz com que ele descubra que precisa de um homem de verdade. Entre 1978 e 1983, Madri foi reinventada por uma geração rebelde; havia no ar uma alegria de viver, uma liberdade moral típica das épocas radicais em que se respira experimentalismo e utopia. Devorador do lixo editorial, gráfico, plástico e cinematográfico de sua época, Almodóvar criou seu estilo a partir de amálgamas contraditórios, subvertendo por dentro os clichês do melo-

drama, exigindo a compaixão do espectador para os personagens mais esvaziados de moral e as formas mais escabrosas do desejo. O primeiro filme em 16 mm de Almodóvar, *Pepi, Luci, Bom y otras Chicas del Montón* (1980), enfoca um grupo de amigos na cena do *pop* madrileno: Pepi (Carmen Maura) é uma garota virgem que cultiva maconha no alpendre de seu apartamento, até ter seu delito descoberto por um vizinho policial, que se acha no direito de estuprá-la; Luci é a esposa masoquista do policial, que deixa o marido, mas não o vício de apanhar; e Bom, uma cantora de *rock* da banda El Bomitoni, homossexual e sádica, mas não como o policial, e que acaba trocando o *rock* pelo bolero quando começa a sofrer; tudo termina com uma festa em que se promove um concurso de "ereções gerais", com o desabafo amoroso da mulher barbada, a revolta da modelo que quer ser prostituta e os comerciais de calcinhas "mágicas" criadas por Pepi. Os detalhes da história pertencem ao início da época dourada do *underground* madrileno; contudo, a transgressão não é o objetivo do cineasta:

> Transgressão implica em respeito, um reconhecimento da lei do qual eu sou incapaz. É por isso que meus filmes nunca foram anti-franquistas, simplesmente porque não reconheço a existência de Franco. É minha vingança contra o franquismo: eu não quero que sobre nenhuma lembrança, nem a sombra.

O filme é um dos primeiros ensaios de Almodóvar sobre o sadomasoquismo, em que os marginais que simulam serem ruins reconhecem-se, por fim, incapazes da verdadeira maldade, realizada sem escrúpulos pelos agentes da ordem, como o pai de *Labirinto de Paixões* (*Laberinto de Passiones*), que violenta a filha dia sim, dia não, ou as freiras reclusas de *Maus Hábitos* (*Entre Tinieblas*, 1983), que apaziguam seus desejos lésbicos com picadas de heroína e outros vícios secretos.

Em *Que Fiz eu Para Merecer isso?* (*Que He Hecho Yo Para Merecer Esto?*,1984), uma dona de casa da classe média deixa-se violentar na academia em que trabalha, prostitui o filho menor com o dentista para que o trate de graça, usa os poderes telepáticos da filha sofrida da vizinha para reformar seu apartamento e ainda mata o marido machista que não lhe esconde sua paixão por uma velha estrela do cinema nazista. Após os apuros da investigação e a tentação do suicídio, essa louca heroína recupera uma certa paz de espírito com a volta do filho, cansado de seu protetor apaixonado. Depois do curta-metragem *Trayler para Amantes de lo Prohibido* (1985), Almodóvar torna-se uma celebridade com o sucesso de *Matador* (*idem*, 1986), em que uma advogada elegante e um toureiro famoso, que só atingem o orgasmo no ato de matar, buscam o nirvana no mútuo assassinato em pleno gozo, enquanto o jovem paranormal Ángel (Antonio Banderas), levado por uma educação repressiva a um extremo sentimento de culpa, assume os crimes do toureiro, tornando-se objeto de desejo tanto da psicóloga (Carmen Maura) que estuda seu caso quanto do policial que investiga seus supostos delitos. Aqui, o erotismo está subordinado ao impulso de matar; a morte do outro aparece como única forma de levar até o fim a intensidade da experiência sexual. O gozo perfeito só pode vir acompanhado da agonia; paixão e assassinato estão entrelaçados na psique dos amantes que se matam no momento do orgasmo. Na seqüência de abertura, o toureiro Diego que, acidentado, abandonou a arena, masturba-se assistindo a cenas de filmes de terror nos quais mulheres são barbaramente assassinadas, enquanto a advogada Maria seduz um homem e o mata, gozando com o membro rijo do cadáver. "Há sempre algo de feminino em um criminoso", dirá mais tarde Maria, "e há sempre algo de masculino em uma assassina", completará Diego. Entre esses amantes radicais encontram-se Ángel, o aprendiz de toureiro virgem, cujo desejo é incapaz de superar o medo; e Eva, a namorada do toureiro que se finge de morta para dar prazer ao parceiro, acreditando no poder regenerador da paixão. O ritual de sexo e morte atinge o clímax durante um eclipse solar, quando os amantes radicais se matam no auge do prazer; ninguém lamenta esse duplo assassinato – uma conjunção tão perfeita não poderia ser chorada. O desejo, para Almodóvar, é tão poderoso que absolve o crime: "Nunca

vi alguém tão feliz", diz o delegado ao contemplar os amantes mortos.

Em *A Lei do Desejo* (*La Ley del Deseo*, 1987), o famoso cineasta homossexual Pablo Quintero e sua irmã, a atriz Tina (Carmen Maura), que têm em comum um histórico de abuso sexual na infância, apaixonam-se pelo mesmo homem: o jovem Antonio (Antonio Banderas), meigo e reprimido, que procura o cineasta fascinado por seus filmes e, depois de se entregar a ele em sua primeira experiência homossexual, revela-se um amante neurótico e possessivo. Filho de família religiosa e rica, ele se torna o agente deflagrador da tragédia, pois não hesita em matar Juan, um novo caso do cineasta. Quando Pablo perde a memória depois de um acidente, Tina revela não ser mulher, mas um homem que mudara de sexo para melhor satisfazer os desejos do pai que os iniciara sexualmente, e por quem se apaixonara; abandonada pelo pai amante, passara a odiar os homens. No final, Pablo e Antonio, depois de fazer amor, beijam-se na boca; um deles será morto ao som de um bolero, numa casa que se incendeia, enquanto policiais e bombeiros tentam entrar pelas janelas. Nesse, que é seu melhor filme, Almodóvar faz um passeio pela cultura *gay* citando o monólogo *A Voz Humana*, de Jean Cocteau, e a canção *Ne me quitte pas*, de Jacques Brel, na voz de Maysa. "Quero chegar aos órgãos genitais dos espectadores", declarou, "O filme é a minha visão do desejo: a necessidade absoluta de se sentir desejado e o fato de, neste círculo do desejo, ser muito raro que dois desejos se encontrem e se correspondam, o que é uma das grandes tragédias do ser humano".

No segundo melhor filme de Almodóvar, *Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos* (*Mujeres al Borde de un Ataque de Nervios*, 1988), já produzido pela empresa El Deseo, que o diretor funda com o irmão Agustin, uma dubladora (Carmen Maura), abandonada pelo amante, atravessa sua maior crise num dia extremamente conturbado, quando conhecidos e desconhecidos resolvem, por diversas razões, abrigar-se em seu apartamento. O sucesso desse filme-chave consagra Almodóvar no mercado do cinema de arte. Convidado para dirigir um *remake* do filme em Hollywood com atores americanos, Almodóvar recusa.

Ata-me! (*Átame*, 1990) nasce do desejo de Almodóvar de fazer um filme em que os cenários apareceriam como cenários; no filme, uma atriz pornográfica, viciada em drogas, que parece estar melhorando de vida filmando com um diretor paralítico que transforma um melodrama de terror em seu filme-testamento, é raptada por um maníaco que deseja casar-se com ela para ter uma família e ser feliz: martirizada pelo delinqüente, que também sofre horrores, ela recai no vício, mas ambos acabam consumando a paixão. Nos EUA, o filme foi classificado como impróprio para menores de dezessete anos pela Motion Pictures Association of America, entidade privada sem atribuições legislativas, mas cujas restrições influem na distribuição dos filmes; Almodóvar resolveu distribuí-lo sem qualificação.

Em *De Salto Alto* (*Tacones Lejanos*, 1991), Rebeca (Victoria Abril), âncora da TV, durante a transmissão de notícias em seu telejornal, confessa ter matado o marido. A mãe de Rebeca (Marisa Paredes), uma cantora que acaba de retornar de anos fora da Espanha, parece estar envolvida no assassinato do marido de Rebeca – na verdade um antigo amante seu. A trama misteriosa que ainda envolve o travesti Letal (Miguel Bosé), imitador da cantora, resolve-se com a "reconciliação" de Rebeca com a mãe e a revelação da verdadeira identidade de Letal.

Em *Kika* (*idem*, 1993), um jovem (Alex Casanovas) chega em casa e encontra a mãe morta: "Ela se matou", diz o padrasto Nicholas (Peter Coyote), um escritor americano de mistérios. Também o jovem, cuja vida é um desastre, morre, ou parece que morre. Casada com o neurótico fotógrafo Ramón, Kika (Veronica Forqué), maquiadora de cadáveres, descobre que o morto está vivo: e assim, de repente, os dois se apaixonam. O escritor trabalha num roteiro sobre *serial killers* para Andrea Caracortada (Victoria Abril), apresentadora de um *reality show* chamado *O Pior do Dia*, que traz as mais escabrosas imagens da dor alheia. Ex-namorada de Ramón,

Andrea aguarda uma oportunidade de vingar-se, e leva ao paroxismo seu trabalho como jornalista, chegando a encostar uma pistola na cabeça de um moribundo para que lhe conceda uma entrevista. Com uma aparência *trash* glamourizada (seu figurino foi criado por Jean-Paul Gauthier[89]), como os *media-warriors* de Los Angeles, ela gira pela cidade numa moto usando um capacete-câmera e outros dispositivos *high-tech* à procura de tragédias para converter em espetáculo, buscado a notícia escabrosa com a disposição de um faminto que se atira a um prato de comida. Ironicamente, Andrea grava tudo menos aquele que seria seu maior furo: a confissão de assassinato do tarado irmão fugitivo da doméstica Juana (Rossy de Palma), a lésbica que ama a patroa Kika. O filme faz o elogio do caráter de Kika: enganada pelo marido edipiano e instável, pelo amante assassino, pela empregada lésbica, pelo ator pornô fugido da prisão e pela jornalista sedenta de sensacionalismo, ela segue em frente, tagarela e simplória como antes, enquanto os outros acabam sendo punidos. Almodóvar capta o fenômeno do fim da privacidade na prostituição moral das pessoas que se dispõem a levar a público suas tragédias pessoais na TV, ali dizendo coisas que não teriam coragem de dizer a um amigo íntimo. Almodóvar faz uma reflexão sobre a estética do horror nos últimos vinte anos e da realidade que me apavora, esse mercado do sangue e da tragédia que domina as TVs, a falta de respeito pela dignidade mais básica do ser humano. Se você rouba a dor das pessoas, não resta nada a elas.

A crítica à TV é séria, mas o diretor não encontrou o tom exato de seu discurso. Mais contundente é, aqui, o pastiche literário *É Preciso Ler Mais*, apresentado pela própria mãe do diretor, Francisca Caballero (ele sempre encontra um pequeno papel para ela em seus filmes: "Ela é artista sem saber; a primeira coisa que pergunta é quanto vai ganhar de cachê"). O filme *Kika* foi execrado nos EUA por causa do mais longo – doze minutos – e bizarro estupro da história do cinema, que termina quando o estuprador vai para a janela do apartamento e se masturba, seu esperma caindo na cara da jornalista que acaba de chegar. Nos EUA, o MPAA classificou o filme como impróprio para menores de dezessete anos, o que o excluiu dos grandes circuitos comerciais do país; Almodóvar reagiu acusando aquela organização de preconceito contra os estrangeiros em carta aberta aos principais jornais dos EUA: "A atitude da MPAA em relação a Kika é diferente da mantida com o filme *Instinto Selvagem* (com a atriz Sharon Stone), pela simples razão de que este último foi produzido por um de seus membros".

Diferente dos outros filmes de Almodóvar, *A Flor do meu Segredo* (*La Flor de mi Secreto*) é um filme linear, sem histórias que se entrelaçam. O cineasta queria fazer um filme sobre a solidão de sua mãe, que se veste de negro desde os três anos, quando perde o pai, e até depois dos trinta, quando perde o marido (Almodóvar nunca imaginara a mãe vestida de negro durante sua gestação, e deduziu ser a reação contra aquela tradição

89. Assim descrito por Almodóvar: "O traje estrela é o de veludo negro, com os seios arrebentados. Está confeccionado de veludo negro, o negro mais profundo e mais limpo que já vi em toda a minha vida. É um figurino típico de mulher fatal. A gola até em cima, cobrindo metade do pescoço, estiliza e sofistica Victoria Abril. Os seios estão feitos com borracha vermelha. Todo o vestido é adornado com pérolas vermelhas em forma de gotas de sangue. Manga comprida enganchada no dedo indicador e coroada com um anel de borracha, um coque em forma de ponta adornado com alguns ramos de fios soltos e um pega-rapaz na altura das bochechas, de inspiração espanhola. Para o traje de trabalho, eu queria algo militar, uma indumentária multiuso que integrasse todos os elementos para que ela pudesse gravar, ainda que a personagem estivesse em movimento. O tecido é grosso, de lã e algodão cor verde-musgo, muito militar com fios pelas mangas e pelo pescoço. O cinturão é cheio de pequenas cartucheiras para as baterias da câmara e, dos lados das pernas, bolsos com velcro onde pode guardar de tudo. Andrea é uma verdadeira loja de ferragens ambulante. O capacete é uma mistura de mulher-gato, motoqueiro e capacete romano, com a câmara instalada no alto, como uma crista. No vestido de veludo vermelho com manto feito de gaze, além do manto de gaze, as meias são feitas do mesmo material. Já que o segmento que se apresenta se refere às velhas tradições espanholas, em que o sangue está sempre presente, consideramos oportuno que o rosto de Victoria tivesse um toque racial. No vestido negro de lantejoulas, com rasgões e cobertos com próteses de metacrilato na cintura e nas pernas, o critério foi o mesmo, dar a impressão que Andrea acaba de sobreviver a um terrível acidente. Tudo isso está montado sobre uma base transparente preta, unhas enormes e metálicas e viseira entre militar e sadomasoquista".

antinatural; apesar da negritude de seu vestuário, sua mãe gerava dentro dela a vingança contra o negro: Almodóvar, alguém cuja vida estaria determinada pela cor e que se expressaria por meio de seu excesso). A idéia surgiu depois de uma conversa com uma de suas irmãs: "Mamãe pediu que a leve a um psiquiatra, não quer ficar louca como suas tias", ela comentou. "Ela não está louca", ele disse, "o que ela quer é falar". O filme começa com uma mãe recebendo dos médicos o anúncio de que seu filho teve morte cerebral e, portanto, eles solicitam a cessão de seus órgãos para um transplante. Ela se descontrola à medida que tentam convencê-la de que o estado do filho é irreversível. Quando ela sucumbe às lágrimas, ouve-se "corta". Trata-se de uma encenação. A trama principal gira em torno de Leo (Marisa Paredes), escritora de romances açucarados (*Escrava sem Amo*, *Camareira After Hours* e *Casado e Drag Queen*) assinados com o pseudônimo Amanda Gris, mas cuja vida é "negra e dolorosa". Apesar de ganhar uma fortuna com seus *best-sellers*, Leo despreza o que faz; é uma verdadeira intelectual que lê Djuna Barnes, Virginia Woolf e Betty Friedman, mas que prefere escutar um bolero quando está sofrendo. A letra descreve exatamente o que ela está sentindo e que a literatura refinada não diz. A vida pessoal de Leo é o avesso do que ela escreve: o marido militar, com quem vinha discutindo há anos, foi voluntariamente lutar na Bósnia; a irmã pobre, Rosa (Rossy de Palma), hospeda com raiva a mãe idosa (Chus Lampreave) que se queixa da crueldade dela e insiste em voltar ao seu vilarejo; o marido conta que tem uma amante (a melhor amiga de Leo) e pede divórcio. Infeliz e deprimida, Leo decide escrever uma tragédia, recebida com fúria pelo editor, que ameaça tornar pública sua identidade. Determinada a não se render, ela procura emprego num jornal. O jornalista Angel (Juan Echanove), editor do "Babelia", suplemento cultural do jornal *El País*, encomenda-lhe um ensaio sobre Amanda Gris, por quem tem a maior admiração; depois, torna-se seu anjo da guarda profissional e sexual. O romance recusado de Leo acaba virando um roteiro a ser filmado pelo diretor Bigas Luna. Um protesto estudantil contra o primeiro-ministro Felipe Gonzáles serve de ambiente para uma das crises nervosas da personagem, uma mulher patética que não consegue sequer tirar as próprias botinas apertadas. Depois de chegar ao fundo do poço e sobreviver a uma tentativa de suicídio, Leo volta ao vilarejo de sua mãe, instintivamente em busca das próprias raízes. Para Leo, rever o ponto de partida é uma forma de recomeçar: ela senta no pátio de sua infância, entre velhas vizinhas, e tem os mesmos sentimentos de criança: tem uma mãe, é amada, está segura, pode confiar no mundo. Ao reconhecer isso, Leo reencontra Amanda Gris e a aceita. Almodóvar filmou as ruas de uma Madri invernal, chuvosa, e acentuou com uma luz suave o retorno de Leo a La Mancha, numa seqüência filmada no povoado de Almagro. Escolheu uma rua que lembrava a da casa de sua mãe. Encerrando-se com Caetano Veloso cantando *Tonada de Luna Llena*, esse é o filme em que Almodóvar fala mais profundamente de suas origens e de sua relação com a terra natal:

> Fotografei os campos de terra vermelha, infinita, grudados diretamente no céu. E as mulheres fazendo bolinhos no pátio enquanto falam de outras mulheres que se suicidaram se atirando ao poço. E vi passar, pelo carro, as olivas cor de cinza pespontando a terra infinita. Chus recita, enquanto se aproximam de Almagro, "Minha Aldeia", uma poesia que minha mãe costuma recitar. Leo recupera a vontade de sobreviver debaixo da parreira do pátio, raízes ao vento que lhe indicam de onde vem, qual foi a primeira porta que cruzou para sair à rua branca, de um branco cegante.

Em seus filmes, Pedro Almodóvar prega, sem nenhuma religiosidade, o triunfo do sentimento sobre a modernidade. Nenhum estilo parece ter marcado mais esse cineasta cinéfilo que o expressionismo alemão:

> Da Nouvelle Vague me interessam filmes [...] uma parte da carreira de Chabrol, uma parte da carreira de Godard. E Rohmer é provavelmente o que mais continua me interessando. Mas gosto também de alguns filmes de Truffaut. A Nouvelle Vague não contribuiu com muitos filmes. Há exceções, como *Acossado*, *O Desprezo* e *Pierrot le Fou*. Mas, como movimento, o neo-realismo italiano sobreviveu muito melhor, assim como

o Free Cinema inglês. O Expressionismo alemão, como movimento, é muito maior que todos os outros.

Emergindo do *underground* espanhol (a cantora Alaska, o humorista Javier Gurruchaga, o travesti Bibi Andersen comparecem em seus filmes), mas informado pela literatura de Henry James e Gustave Flaubert, Almodóvar sofreu tanta influência do melodrama nos filmes de John Stahl e Douglas Sirk (igualmente apreciados por Rainer Fassbinder) e do neo-realismo italiano (para ele um melodrama com consciência social filmado na rua em vez de em estúdio) quanto do cinema *trash* (considera *Henry: Portrait of a Serial Killer*, de John MacNaughton, "uma obra-prima"). Seus filmes amorais conquistaram o grande público graças à estrutura complexa de suas histórias debochadas, que tratam com leveza das questões mais escabrosas, sendo resolvidas, magicamente, em imagens com fortes ressonâncias subculturais. Em 1995, Almodóvar confessou ter perdido o frescor e a ousadia do início da carreira. Na verdade, a força subversiva de seus primeiros filmes não desapareceu em sua fase comercial, tornou-se apenas mais difusa, menos concentrada; a questão homossexual passou a ser abordada apenas de viés. A inspiração *trash* também continua: a idéia para o argumento de *Carne Trêmula* veio do policial *Carne Viva*, de Ruth Rendell; a melhor seqüência de *Fale com Ela* (*Habla con Ella*) é a recriação do clássico B de ficção científica *O Incrível Homem que Encolheu* (*The Incredible Schrinking Man*, 1957), de Jack Arnold, numa versão expressionista, simultaneamente *gay* e heterossexual.

Os filmes de Almodóvar contam sempre a história da crise de uma mulher que tenta desesperadamente reencontrar a paz perdida. Segundo o diretor, mulheres em crise propiciam as mais densas e cômicas situações dramáticas: elas têm menos pudor e medo que os homens para reagir diante da adversidade. Essas mulheres em crise parecem ter muito do próprio Almodóvar, já que todos os seus filmes são confessadamente autobiográficos. Os críticos destacam as cores de seus filmes, vivas e brilhantes. Ele as deseja assim, reproduzindo as cores dos filmes que via em sua infância – cores irreais, fortes, pois os laboratórios da época eram imperfeitos e não achavam o tom natural. Almodóvar odeia o naturalismo; prefere uma realidade fantasiada. Imersos em intrigas barrocas, seus personagens vivem numa atmosfera saturada de erotismo, que às vezes se condensa num eclipse solar, num crime hediondo, num banho de mangueira, numa demonstração paranormal, num ato de vandalismo, num *hapenning* teatral, num desfile de modas apocalíptico, numa inconseqüente tentativa de fuga. Só um jorro violento da natureza ou da cultura alivia momentaneamente essas criaturas ensandecidas pelo desejo, atormentadas por uma educação ultracatólica ou um terrível trauma de infância, e que agora se encontram prestes a explodir.

Nascido em Irkutsk, em 1915, formado em História pela Universidade de Gorki, com prática de direção de TV e estudos em cinema na Escola de Cinema de Moscou, Aleksander Sokúrov talvez seja o mais importante cineasta russo da atualidade. Seu primeiro filme, *A Voz Solitária do Homem* (1978), foi proibido pela censura russa – assim como seus inúmeros filmes seguintes. Somente a partir de 1986, o público russo pode ter acesso a essa obra difícil e exigente. Entre seus melhores trabalhos encontram-se *Mãe e Filho* (1998), uma metáfora de rara beleza plástica sobre a agonia da Rússia durante e após a loucura comunista; e *Moloch* (1999), uma fria reconstituição em tons sépia da loucura nazista durante os últimos dias da guerra vividos no *bunker* de Hitler. Com *Arca Russa* (2002), graças à câmara digital de alta definição da Sony que permite obter imagens de qualidade próxima à de uma câmara convencional em registros de longa duração, Sokúrov concretizou o sonho de Hitchcock de um longa-metragem feito de um único plano-seqüência[90]: ele registra, num único *take* de noventa

90. Como nas câmaras de cinema cabiam apenas dez minutos de película, em *Festim Diabólico* (*Rope*, 1948) foi preciso rodar e emendar nove planos-seqüências com oito cortes disfarçados.

minutos, diversas encenações coreografadas no palácio-museu Ermitage; o baile final que encerra esse passeio *nostálgico* pela Rússia czarista é de uma beleza inquietante, premonitória do terror que há de seguir-se.

Pós-moderna é também toda obra do dinamarquês Lars von Trier, convertido ao catolicismo para chocar a família e a sociedade protestante, investindo, a cada nova produção, contra os lugares-comuns das visões esclarecidas pelo marxismo burguês, lançando a provocação de um cinema Dogma 95 e contradizendo-a com a produção anti-Dogma do emocionalmente devastador *Dançando no Escuro* (*Dancer in the Dark*, 2001)[91]. Em seu último filme, *Dogville* (2003), os cenários de estúdio remetem a uma cidade fantasma dos EUA da Depressão, cuja mina de ouro fechou há tempos, junto com a única igreja; mas as casas de Dogville são virtuais: seus moradores batem com o punho no ar para entrar nelas, agindo como se o virtual fosse real. No espaço cênico de Dogville, todos podem ser vistos ao mesmo tempo, num mundo tornado horrivelmente transparente. Uma estranha (Nicole Kidman) chega a Dogville dizendo-se perseguida por bandidos. Os decadentes habitantes do povoado aceitam protegê-la, desde que ela trabalhe para eles. As desgraças se sucedem; mas essa "cidade do cão" irá se arrepender por ter mostrado os dentes.

Também irracionalista e conservador é o projeto artístico pós-moderno do americano David Lynch, cujas visões do inferno formam um quisto escatológico no rizoma. Seus primeiros filmes são exercícios de artes plásticas aplicados à mídia cinematográfica: na animação *Six Men Getting Sick*, seis personagens vomitam; em *The Amputee*, uma mulher cuja perna foi amputada é tratada por um enfermeiro; em *The Grandmother*, um menino oprimido pelos pais neuróticos "planta" uma avó em seu quarto para que ela seja seu apoio afetivo, até o dia em que ela se esvai como um balão que perde o ar... *The Cowboy and the Frenchman*... Já nesses ensaios, o estilo "lynchiano" faz-se presente tanto no conteúdo aberrante quanto na forma tosca mas efetiva pelo uso criativo do som. "Eu sou esquisito e nojento", parece querer o jovem artista segredar ao mundo a cada nova produção. Em seu primeiro longa-metragem, o *cult Eraserhead* (*idem*, 1977), Lynch envereda por sua mitologia pessoal surrealista, explorando o absurdo e o *non-sense*, criando um mundo sufocante e sombrio de horror inescapável. Em *O Homem Elefante* (*The Elephant Man*, 1980), toma o partido da monstruosidade, atingindo o sublime. Com *Duna* (Dune, 1984), a ficção científica ganha morbidez e uma nova lógica de pesadelo. Lógica esta que o diretor adapta ao mundo moderno em *Veludo Azul* (*Blue Velvet*, 1986), *Coração Selvagem* (*Wild in the Heart*, 1990), *Os Últimos Dias de Laura Palmer* (*Fire Walk with Me*, 1992), *A Estrada Perdida* (*The Lost Highway*, 1997), *História Real* (*The Streight Story*, 1999) e *Cidade dos Sonhos* (*Mulholand Drive*, 2001). Lynch foi o primeiro cineasta destacado a criar material exclusivo para a Internet em seu *site www.davidlynch.com*. São três séries independentes: *Dumbland*, animação de personagens toscos cujas vozes são todas feitas pelo próprio diretor, que considera essa obra "estúpida, cruel, violenta e absurda; se é engraçada é porque mostra o absurdo das coisas"; *Rabbits*, realizado em vídeo, com atores mascarados com cabeça de coelho, e cuja trama se passa numa pequena cidade sem nome, inundada por uma chuva contínua, e na qual três homens-coelhos vivem um terrível mistério; e *Axxon N*, uma produção definida apenas como um "programa para adultos". Um estranho *fait divers* envolveu o diretor em 2002: o modelo carioca Pedro Andrade concedeu entrevistas revelando em detalhes a produção de *Our Lady of Sorrow*, novo filme independente de David Lynch, que o brasileiro protagonizaria; em seu *site*, Lynch negou a existência desse projeto; essa negação criou um mistério lynchiano na Internet.

Próximos do cinema de Lynch encontram-se os filmes de terror filosófico do canadense David Cronenberg, obcecado pela falência do corpo e sua salvação duvidosa

91. Cf. L. Nazário, "O Cinema Metafísico de Lars von Trier", revista *Cultura Vozes*, Petrópolis, 95 (5), pp. 124-136, 2001.

através de mutações distópicas possibilitadas pela tecnologia. Em maio de 2002, o Dr. David Wulkan implantou no braço direito do menino Derek Jacobs, de 14 anos, segundo seu próprio desejo, um microprocessador que carregará o histórico de sua saúde. É dessa realidade pós-moderna que tratam os filmes de Cronenberg. Neles, há sempre empresas e institutos de pesquisa prontos para cuidar da desumanização progressiva do homem: a Clínica Keloyd, o Instituto Somafree, o Consec, a Spectacular Óptica, a Antenna Research... Com as novas tecnologias, a fronteira entre o humano e o mecânico desfaz-se completamente, e a linguagem da "idade da genética" domina a ficção científica: em *ExitenZ* (2000), próteses biológicas permitem que os humanos tornem-se espécies de instalações elétricas de *videogames* biofísicos.

Na Inglaterra, Darek Jarman criou, antes de morrer de Aids, filmes de uma beleza plástica fria carregados de fetichismo homossexual: *Sebastiane* (1976), falado em latim; *Angelic Conversation* (1985), pintura cinematográfica, com imagens melancólicas e quase estáticas; *Caravaggio* (*idem*, 1986), cinebiografia do pintor renascentista com máquinas de escrever e motocicletas; *War Requiem* (1989), outro plástico audiovisual crepuscular sobre a Primeira Guerra Mundial; *Eduardo II* (1991), retrato da antiga corte com passeatas nas quais se gritam *slogans* da odiosa Inglaterra de Margaret Tatcher; e *Wittgenstein* (1992), bem-humorada cinebiografia do jovem filósofo visto como um alienígena. Mais consistente como cineasta, o igualmente perverso Todd Haynes adaptou o extremismo de Jean Genet no perturbador *Veneno* (*Poison*, 1981), atingindo a maturidade em *Safe* (1995), considerado por alguns críticos como um dos melhores filmes da década de 1990, sobre uma dona de casa que sucumbe a uma misteriosa e incurável alergia ao meio ambiente; e no musical *Velvet Goldmine* (*idem*, 1998), que capta o momento em que o comportamento bissexual tornou-se vanguarda na cena *pop*. Outro inglês, Philip Ridley, também atraído pelo lado diabólico do homem, escreveu *Os Implacáveis Krays* (*The Krays*, 1990), de Peter Medak, e dirigiu *Reflexo do Mal* (*The Reflecting Skin*, 1990), sobre um menino que sofre ameaças de violência sexual e sonha com vampiros; e *Paixões na Floresta* (*The Passion of Darkly Noon*, 1995), em que Bredan Fraser vive um masoquista que se pune por amar uma mulher casada. Ainda na Inglaterra encontramos o pós-modernismo materialista e reacionário da obra do artista plástico galês Peter Greenaway, que transforma o darwinismo em imagens imorais, que não distinguem homens de insetos: desprezando a narratividade e o humanismo, seus filmes formalistas incorporam os valores do conglomerado, desafiando a positividade de Hollywood com uma negatividade que projeta uma regressão maior que a do próprio rizoma que pretende combater.

Na França, o chileno Raoul Ruiz cria um universo mágico de jogos de espelhos e fantasias barrocas. Embora tenha passado a adolescência escrevendo cem peças de teatro porque assim havia decidido um dia fazer, estava destinado ao cinema, e ainda no Chile realizou diversos filmes, entre os quais *Tres Tristes Tigres*. Em 1973, com o golpe de Estado que levou em setembro o general Pinochet ao poder, o cinema foi duramente atingido no Chile. A Chile Films, os Departamentos de Cinema das Universidades do Estado e a Escola de Artes e de Comunicações da Universidade Católica foram fechadas; milhares de metros de película foram queimados – boa parte da história do cinema chileno foi destruída. Entre 1970 e 1988, a censura do governo militar proibiu quatrocentos filmes, incluindo obras de Francis Ford Coppola, Bernardo Bertolucci, Ariane Mnouchkine, Jean-Luc Godard, García Berlanga, Andrej Zulawski, Costa Gravas, Federico Fellini, Martin Ritt e Sergio Leone. Muitas salas fecharam: das 445 que existiam em 1970, só restaram oitenta. Junto com uma massa de gente de cinema, Raoul Ruiz exilou-se em Paris, onde rodou, com o apoio do Instituto Nacional do Audiovisual, mais de cinqüenta filmes, sempre bem acolhidos pela crítica francesa, mas ignorados pelo público, dado o caráter enigmático das tramas, envoltas em ironias metalingüísticas e malabarismos verbais e visuais. Com *Diálogos de Exilados* (1974), Ruiz causou polêmica ao ironizar alguns aspec-

tos da vida dos refugiados políticos chilenos na França. Em *La Vocation Suspendue* (1977), fez seu "acerto de contas" com a militância política. *L'Hypothèse du Tableau Volé* (1978), eleito pela *Cahiers du Cinema* como um dos dez melhores filmes da década de 1970, é um jogo fascinante sobre o verdadeiro e o falso na arte. *Les Trois Couronnes du Matelot* (1983) trata com nostalgia o exílio de um desterrado chileno; sua bela fotografia recupera a dimensão mágica do cinema. Já *La Ville des Pirates* (1983) é uma fantasia onírica cheia de terror e suspense. De passagem pelo Chile pela primeira vez depois do exílio, Ruiz rodou aí *Basta la Palabra* (1984), logo retornando à Europa para realizar, em Portugal, o irregular *Les Destins de Manoel* (1985) e, na França, o interessante, mas cansativo filme-balé *Mammame* (1986). Ruiz realizou para a TV francesa o primeiro "palíndromo cinematográfico", intitulado *Le Couple: Tout à l'envers*: uma seqüência muda de dois minutos registra um homem acordando à 8h10, quando o sol se levanta em Montparnasse, abraçando a mulher, que prepara um peixe, e saindo de casa. Projetado de trás para frente, acrescentando-se ruídos, música e diálogos, esse filme transforma-se radicalmente: agora, um homem entra na casa, é por ela esfaqueado e morre, às 20h30, quando o sol se põe em Montparnasse. Seu último filme, *Crônica da Inocência* (*Cronique de l'inocence*, 2002), no qual um menino afirma ter outra mãe além da sua, é uma inquietante parábola sobre os limites do real e do virtual. Raoul Ruiz vê o mundo como um museu, em que "há obras-primas, depois repetições e ecos". Se seus filmes são excessivamente intelectuais, são também coerentes em seus propósitos: ficções feitas de citações no interior das quais encontram-se outras ficções, num labirinto de narrativas tornadas mágicas por fotógrafos como Sacha Vierney e Henry Alekan, que recorrem a truques, filtros, espelhos, luzes e perspectivas que ninguém mais ousa usar hoje em dia.

Sempre subjetivista, o cinema autoral pós-moderno também pode assumir um contorno materialista e libertário, como na obra de Chris Marker, que estudou Filosofia e trabalhou como jornalista, crítico e escritor antes de tornar-se um dos cineastas mais respeitados da França, com uma obra extensa e pouco conhecida, na qual se destacam o curta-metragem *La Jetée* (1962), que Terry Gilliam adaptará em *Os Doze Macacos*; diversos documentários engajados – sobre a China, a Sibéria e Cuba, o Vietnã e a Grécia, sobre o processo de Arthur London e a morte de Carlos Marighela, incluindo os premiados *Description d'un combat* (1960) e *Sans soleil* (1982). Num de seus trabalhos mais emocionantes, *Une Journée d'Andréi Arsenevitch* (1999), o grande cineasta russo Andrei Tarkovski, já sofrendo de câncer e sentindo a morte aproximar-se, recebe na França o filho Andriushas depois de uma longa batalha para conseguir uma permissão de viagem do governo russo. Com o intrigante *Nível Cinco* (*Niveau Cinq*, 2001), Marker retornou à ficção científica.

Nos filmes de François Ozon – já desde a série de curtas-metragens para a TV e dos primeiros longas, *Sitcom* e *Les Amants Criminels* –, a desintegração da família deixa entrever a gama variada das sexualidades humanas. Em *Gotas d' Água em Pedras Escaldantes*, baseado numa peça que Rainer Fassbinder escreveu quando tinha dezenove anos, com uma visão amarga dos relacionamentos sexuais e afetivos que será desenvolvida em toda sua posterior dramaturgia, não há uma única cena externa; mas esse "teatro filmado" contém tanta tensão que o espectador, mesmo sem poder acreditar na realidade do que vê, mantém-se preso à insólita história de um jovem de dezoito anos apaixonado por um predador sexual de cinqüenta que o manipula e domina até a morte. *Sob a Areia* (*Sous le sable*, 2000) traz Charlotte Rampling vivendo uma mulher de cinqüenta anos ainda bela e sensual que não se conforma com o desaparecimento do marido, recriando sua existência de casada e convivendo com um fantasma. A melhor realização de Ozon será outro *huis clos*: *Oito Mulheres* (*Huit femmes*, 2002), em que o lesbianismo é valorizado pela moldura da trama policial vivida por oito jovens e velhas damas do cinema francês.

As dificuldades atuais de se viver junto, de compartilhar um projeto, é o grande tema de Ozon, para quem apenas Pasolini na Itália e Fassbinder na Alemanha conseguiram "passar o país por meio de seus filmes".

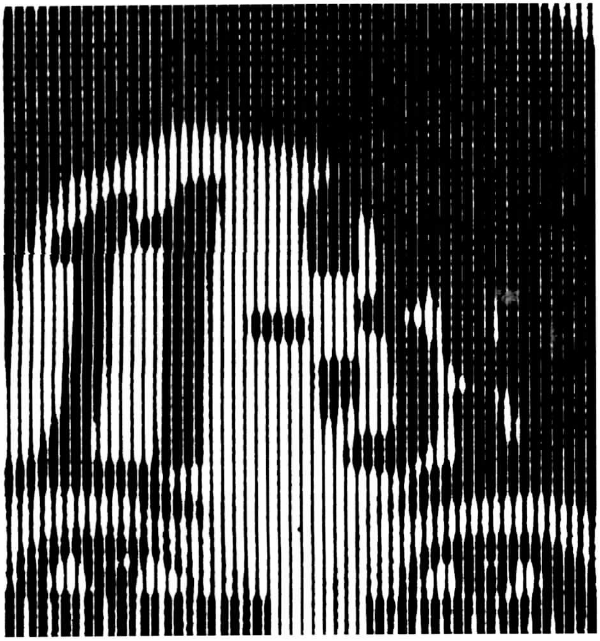
Assim, tanto no rizoma como no cinema de autor, a tendência é negar a cultura humanista. Aqueles filmes que não se encaixam numa série identificável, nem se pretendem pós-modernos, adaptados de originais literários produzidos dentro da extinta cultura humanista, que reconhecia a existência do Bem, o sentido da História e a dimensão do Sagrado, correm o risco de fracassar e já trazem consigo um sabor nostálgico, ultrapassado e anacrônico. Os filmes-óperas, por exemplo, já nascem como novidades anacrônicas ao colocar os recursos técnicos do cinema a serviço do libreto e da música. Até alguns temas constituem anacronismo no conglomerado: a mitologia é um deles – os deuses gregos são venenos de bilheteria; também a amizade só produz filmes melancólicos – a ternura desapareceu das telas. Se a fantasia humanista era, sobretudo, poética, hoje ela submete seu fundo ilógico à verossimilhança debitada à técnica. O absurdo biológico das transformações no cinema fantástico deve ser exibido em suas etapas "científicas" de desenvolvimento: o que se ganha em realismo perde-se em poesia. Desaparece o caráter de incongruência total dos velhos exemplares do gênero – o inexplicável, suprimido na justaposição de etapas, que fazia a sua singularidade nas representações do inconsciente coletivo, além da atmosfera sugestiva da fotografia esfumada em preto-e-branco. Mas aí também reside a vingança do fantástico contra a pós-modernidade que liquidou sua poesia: na aplicação das mais avançadas técnicas para revitalizar velhos mitos de regressão; e na transferência de sua carga de irracionalidade para os engenhos da racionalidade contemporânea, o terror (pós) moderno prova o quanto essa (pós) modernidade se precipitou.

A despeito das explosões espetaculares, das emoções vertiginosas, das centenas de milhões de dólares investidos em produções de impacto, não se encontram mais no rizoma imagens de uma humanidade ideal: junto com os roteiros originais, desapareceram as grandes personalidades, uniformizadas pelos padrões abrangentes de um sucesso que se quer planetário. Os limites do imaginário alargaram-se, mas o mesmo paradoxo que faz com que as novas técnicas que possibilitam o maravilhoso sirvam apenas ao monstruoso e com que os efeitos especiais, aplicados para superar a concorrência da televisão, reproduzam seus modelos seriados, faz também com que Hollywood perca a fantasia que um dia projetou sobre o mundo – a fantasia que existia, em toda sua pureza, num concerto de Mickey Mouse; num "*boo-poo-pee-doo*" de Betty Boop; numa *gag* de Buster Keaton; num riso triste de Charles Chaplin; num *imbroglio* dos irmãos Marx; num gesto de Greta Garbo; num olhar de Marlene Dietrich; num *pas-de-deux* de Fred Astaire e Ginger Rogers; num solo de Gene Kelly; numa insinuação de Mae West; num jeito de Gary Cooper; num andar de Marilyn Monroe; numa careta de James Dean; numa expressão de Betty Davis; num número de Rita Hayworth; num assombro de Joan Crawford; num desafio de Katherine Hepburn; numa aparição de Audrey Hapburn; num impasse de Barbara Stanwick; num beijo de Grace Kelly; num monstro de Tod Browning; num melodrama de Douglas Sirk; numa comédia de Frank Capra; num sarcasmo de Billy Wilder; ou num suspense de Alfred Hitchcock. O futuro cinema pós-moderno poderá ser holográfico, com monstros em massa saltando da tela para atacar os espectadores – um rizoma totalizante, tridimensional, sem espaço para a imaginação poética, apesar de todo o progresso técnico. Não haverá mais astros e estrelas humanas nesse universo de som e fúria, em que a ação contínua de heróis e monstros virtuais dominará as telas gigantescas das novas salas de projeção. As exibições poderão dar-se ao ar livre, em telas – já existentes – de 275 metros quadrados, capazes de satisfazer 1,5 milhão de pessoas por dia, porque será necessário um público imenso para pagar as megaproduções. A temática dos filmes irá convergir para a concretização das

vertigens suprimidas no cotidiano cinzento das massas. Mas essas fantasias – pesadelos e catástrofes digitais materializados pela terceira dimensão – esgotar-se-ão em si mesmas.

6. PÓS-MODERNISMO E NOVAS TECNOLOGIAS

Luiz Nazario



Irrefreadamente, em todos os campos, a ciência avança sem obstáculo, liberta dos velhos impedimentos antes impostos pela ética e pela religião, elevando, como nunca antes na História, a qualidade e a expectativa de vida de grandes contingentes da espécie humana. Os enormes progressos obtidos em todos os ramos da ciência não apenas reduziram consideravelmente a necessidade do esforço físico como ampliaram desmedidamente o lazer. Evoluímos, em poucas décadas, do bisturi ao *laser*; da patologia clínica aos testes de DNA; do forno elétrico ao microondas; do avião supersônico ao ônibus espacial; da máquina de calcular ao supercomputador; do PC ao *laptop*; da caneta esfereográfica à caneta eletrônica; da TV aberta à TV a cabo; da TV analógica à HDTV; da câmera fotográfica à câmera digital; do VHS ao DVD; dos palácios de cinema aos *multiplex*; das salas IMAX às salas digitais; da impressão em *off-set* à reprografia digital; do jornal à Internet; da carta ao *e-mail*; do livro ao *e-book*; do telefone ao telefone sem fio; do celular ao celular-internet; dos telefonemas espaciais às son-

das que enviam mensagens de Marte; dos protótipos de autômatos aos robôs industrializados.

Em fins do século XIX, na Filadélfia, Frederick Taylor conseguiu aperfeiçoar a eficiência da produção mecanizando-a e acelerando seu ritmo, com o mínimo de interferência manual. Os custos da produção foram reduzidos e os produtos *padronizados*, perdendo as características artesenais e tornando-se *industriais em sua essência*. As inovações foram integradas ao sistema como um todo, num movimento conhecido por "taylorismo", satirizado por René Clair, em *A Nós a Liberdade* (*À Nous la Liberté*, 1931); por Charles Chaplin em *Tempos Modernos* (*Modern Times*, 1936); e por Walt Diney no episódio do aprendiz de feiticeiro em *Fantasia* (*idem*, 1940). Em 1946, o termo "automação" foi aplicado ao sistema complexo desenvolvido pela Ford Motor Company para interligar uma série de máquinas operando numa cadeia de movimentos contínuos e coordenados, visando à produção de novas máquinas. Mais tarde, a produção em massa de produtos eletrônicos, exigindo grande precisão, levou a nova seleção de materiais, sob um rigoroso controle de qualidade. Finalmente, com a robótica, uma série de máquinas auto-reguladas são ligadas numa linha de produção contínua, com esquemas mecânicos – hidráulicos, pneumáticos, eletrônicos – de transferência de componentes de uma operação para outra. As ferramentas são controladas numericamente, braços de robôs movimentados por impulsos, veículos dirigidos por controle remoto. Inúmeras funções, extintas pela informatização, acumulam-se num único responsável altamente especializado para só apertar determinados botões.

Em *Deus, Golem & Cia* (1971), Norbert Wiener observou que as máquinas são capazes de produzir outras máquinas capazes de produzir outras máquinas análogas, sendo o modelo dessa geração o mesmo da geração biológica. Se a estrutura química do ferro e do bronze de que são feitas as máquinas não tem relação com as funções que cada peça desempenha; e, se os seres vivos são constituídos de partes vivas até as móleculas, além das quais não são mais vivos, pode-se imaginar que haja alguma comunicação entre moléculas de genes e resíduos do fluido nutritivo e que a dinâmica de tal comunicação esteja permeada por fenômenos de natureza radiativa. Assim, os processos de reprodução em seres vivos e em máquinas poderiam ter algo em comum. O que Wiener propõe é uma genética das máquinas, com o desenvolvimento de próteses para sistemas de natureza mista, com elementos vivos e mecânicos. Ele não se deixa, contudo, iludir a respeito da automatização, observando que, num jogo de guerra, sendo a vitória de um dos lados o objetivo, a máquina tentaria obtê-lo a qualquer preço, seja ele o extermínio de toda a humanidade. O futuro oferece pouca esperança aos idolátras do mecânico que – como Isaac Asimov, em *O Homem Bicentenário*, fazendo dos robôs um dos pilares sagrados da moderna religião da tecnologia – imaginam uma automatização que os pouparia de pensar: se os escravos mecânicos libertam o homem do esforço físico, é ao preço de um redobrado esforço mental. Contudo, no Japão, a Mitsubishi já desenvolveu um perfeito robô de celacanto (peixe praticamente extinto) com oitenta centímetros de comprimento e doze quilos de peso, controlado por meio de tecnologia *wireless*, e colocou-o a nadar num dos tanques do Mitsubishi Minatomirai Industrial Museum, em Yokohama.

Ao mesmo tempo, a Sony desenvolveu *Aibo*, um cão-robô em várias cores e tamanhos, e que serviu a pesquisadores da Universidade de Purdue, nos EUA, para uma série de testes que os levaram à conclusão de que "os robôs poderão ajudar na redução do estresse": idosos com problemas de solidão, depois de conviver com o *Aibo* durante seis meses, apegaram-se tanto a ele que começaram a tratá-lo como um verdadeiro animal de estimação, conseguindo ter seu nível de tensão reduzido.

A humanidade mostra-se incapaz de acompanhar a evolução tecnológica: produzindo quimeras e clones, a engenharia genética torna a antiga reprodução sexual supérflua; desenvolvendo próteses e órgãos artificiais e transplantando órgãos de animais em nossos corpos, a medicina elimina a exclusividade do elemento humano no homem; criando computadores e autômatos, a eletrônica supri-

me o emprego de funcionários e operários em escritórios e fábricas. Extraordinários progressos nesse campo realiza atualmente a robótica, com o intuito de substituir também a inteligência humana, por meio do implante de uma inteligência artificial nos robôs. Nos anos de 1990, o enxadrista Garry Kasparov, jogador número um do mundo, foi derrotado pelo supercomputador *Deep Blue* da IBM[1]; uma equipe de pesquisadores da Honda, sob a coordenação do professor Susumu Tachi, criou o *p-2*, primeiro robô bípede, lembrando um homem na forma e nas dimensões, com 1,83 m de altura e 210 quilos, e que, a partir de um comando inicial, sem a necessidade de controlar cada um de seus movimentos, consegue subir escadas e manter-se equilibrado sozinho, mesmo quando empurrado, sendo capaz de desviar-se de obstáculos, escolher um local para trabalhar ou ajustar um parafuso solto[2].

Em 2002, a Honda Motor lançou Asimo (nome inspirado em uma palavra japonesa que significa pernas), um robô que anda para a frente e para trás evitando obstáculos e subindo escadas, que reconhece vozes, fala frases curtas e, em determinadas situações, compreende gestos humanos; por meio de uma câmera colocada em sua cabeça, reconhece até dez diferentes faces pré-programadas e, quando conectado a computadores *wireless*, compartilha informações. Usado pela Honda para apresentar carros em comerciais e eventos da empresa, o Asimo pode ser alugado e pelo menos sete companhias já contrataram seus serviços.

Nos EUA, a iRobot Corporations, depois de construir seu primeiro robô em forma de inseto, com seis pernas, chamado Attila, para o Laboratório de Propulsão de Jatos da Nasa e de trabalhar em projetos de pesquisa para o Pentágono, passou a desenvolver robôs utilitários para o mercado: em parceria com a Hasbro, lançou a boneca My Real Baby, que se comunica por meio de sons e expressões faciais. O robô Pyramid Roverd estrelou o programa *As Pirâmides ao Vivo: Câmaras Secretas Reveladas* da National Geographic, explorando, com sua câmera de fibra óptica, espaços inacessíveis. E o Roomba Intelligent Floor Vac, aparelho autônomo de limpeza capaz de desviar-se de obstáculos, foi posto à venda nos EUA. O robô mais completo da iRobots, em sua segunda geração, depois de incorporar conhecimentos adquiridos pelos militares durante os conflitos no Afeganistão, é o Packbot, funcionando por controle remoto até sob três metros d'água, com longo "pescoço" para espionar os arredores, capaz de caminhar em terra, subir escadas, enviar vídeos para tropas distantes, testar armas químicas, controlar riscos de chegada ou presença de inimigos, criar barreira de fumaça para despistá-los, endireitar-se caso seja derrubado e seguir o próprio rastro de volta ao perder contado com a base.

Já desenvolvidos para interagir com humanos por pesquisadores em robótica da Carnegie Mellon University, os *robôs sociais* conversam com humanos e realizam ações cotidianas como comprar café e ir à escola. Descendente de Xavier e Amélia, os primeiros robôs sociais, pai e mãe de Vikia, feita para freqüentar os corredores da universidade e conversar com os alunos, Grace, a nova versão de Vikia, é uma "intelectual". Na conferência sobre Inteligência Artificial no Canadá AAAI 2002, ela chegou ao prédio sozinha, conversou com um voluntário do projeto pedindo orientações sobre onde pegar o crachá, andou através da multidão e enxergou por meio de uma *webcam* uma placa em que se lia "robôs"; seguiu até o balcão e identificou a fila para robôs e, numa atitude que seria, segundo os pesquisadores, "a mais humana de todas", ignorou uma mulher que estava na fila e tomou sua frente. Quando chegou sua vez, pediu bolsa, crachá e indicações para a sala onde daria a conferência; atravessou novamente a multidão, foi até a sala indicada e falou a um auditório cheio. No final da conferência, Grace desfilou para os organizadores do evento, usando as expressões

1. Em 2003, a Federação Internacional de Xadrez promoveu uma revanche de um milhão de dólares entre Kasparov e o programa campeão de xadrez, Deep Junior, desenvolvido pelo programador Shay Bushinsky e seu colega israelense Amir Ban.

2. Ele deve estar em contato permanente com a central de comandos, pois suas baterias só lhe permitem funcionar continuamente por quinze minutos; mas essas limitações serão em breve sanadas, promete seu criador.

faciais mais simpáticas de seu rosto no monitor LCD. Para Reid Simmon, pesquisador da CMU que inventou a interface de Grace, ela logo poderá ser capaz de ler crachás e interagir com as pessoas com quem conversa chamando-as pelo primeiro nome e respondendo perguntas.

A industrialização dos robôs inteligentes não deixará de ter seus efeitos sociais a curto, médio e longo prazo. A automação dos meios de produção traz o fim da necessidade do emprego da força pelo homem, o que, sob o capitalismo, significa que os trabalhadores serão desempregados *aos milhões*, e *para sempre*. Como observou Michel Serres:

> Se o poder público não for capaz de controlar o desenvolvimento técnico dos autômatos, dos sistemas de produção, do mercado, caminharemos para uma sociedade que terá duas velocidades: formada por uma elite que viverá em *bunkers* e os miseráveis que vão atacá-la.

Acelerado como nunca, o trabalho automatizado desemprega contingentes inteiros de trabalhadores fazendo cair vertiginosamente os custos da produção. Observando que, no Japão, um único homem é capaz de realizar o trabalho que, há um século, requeria 26, o sociólogo Adam Przeworski prevê que a redução de postos de trabalho na indústria veio para ficar "pois traz um espantoso aumento da produtividade"; ele confia na boa organização de um "sistema de proteção aos pobres" para que o número dos excluídos não aumente. Esperemos que esse – seja lá qual for – "sistema de proteção aos pobres" surja e cresça na mesma proporção da redução mecânica dos postos de trabalho para sustentar 25 trabalhadores desempregados para cada trabalhador contratado.

No conglomerado, a antiga padronização e uniformização da produção tende a ser substituída por padrões *flexíveis*: pode-se trabalhar em casa, produzir nas férias com computadores portáteis, fechar negócios milionários por meio de telefones celulares. Contudo, as mercadorias produzidas escoam com dificuldade, apesar de a publicidade atingir um nível de histeria quase insuportável: o fato é que há uma *superprodução* em ritmo normal, e muitas fábricas são obrigadas a desligar seus robôs durante a noite para evitar a *superprodução da superprodução*. Por outro lado, é preciso *manter ocupados*, com sexo, drogas e *rock'n roll*, os jovens das classes médias, que se formam sem perspectivas de emprego, enquanto se *destroem* as massas desempregadas em guerras periódicas.

Guerras igualmente automatizadas: para M. W. Thring, se a função tradicional de um soldado é "descobrir o soldado inimigo e destruí-lo com uma arma", isso pode ser melhor realizado por um robô blindado e compacto, com um mecanismo de deslocamento refinado, equipado com uma visão infravermelha, radar e sonar, e uma arma construída nele próprio, tal como um lançador de foguetes dirigido por computador para um alcance exato de mira, controlado por um oficial humano num tanque protegido a vários quilômetros. O computador do oficial resguardado pode dirigir o robô através de terrenos acidentados e manobrá-lo até encontrar o "inimigo". Com um *laser*, cegaria os observadores. Um regimento de soldados-robôs poderia ser útil onde precipitações radioativas produzidas por bombardeios atômicos tornassem os campos de batalha insustentáveis para soldados humanos. Imunes a fragmentos de metal, venenos químicos e biológicos, exércitos de robôs travariam batalhas com mínima participação humana. Em cidades assoladas por terroristas, robôs patrulhadores enviariam cenas televisadas para uma central de controle, disparando granadas contra qualquer clarão de arma de fogo – hoje, já existem robôs espiões de quatro centímetros equipados com sensores, molas que os fazem pular e rodinhas para movimentarem-se, tomando visões panorâmicas com uma microcâmera e enviando as informações a quatrocentos metros de distância. Assim, à medida que as chances de sobrevivência humana em combate aproximam-se do zero, com o emprego de armas de extermínio total, as batalhas passam a ser travadas entre exércitos-robôs, que conduzirão armamentos de destruição em massa cujos alvos serão as populações civis.

Como a sobrevivência das sociedades humanas por meio do casamento torna-se também, graças aos progressos da genética, desnecessária, séculos de cultura huma-

nista podem ser descartados. De fato, a cada conquista tecnológica, ocorre uma redução da natureza no mundo; num ritmo cada vez mais veloz, novas gerações de mutantes, monstros e híbridos são incorporadas às espécies naturais (humana, animal, vegetal): os homens são reestruturados pela mecânica; os robôs vão assimilando a *biologia humana*; os mutilados biônicos obtêm próteses que interagem com seus cérebros; os bebês, gerados em clínicas de fertilização, são manipulados desde o óvulo; insetos e animais clonados a partir de células-troncos confundem-se com animais e insetos verdadeiros; alimentos transgênicos são comercializados em massa.

Para termos uma idéia mais precisa da revolução que ocorre no mundo pós-moderno, concentremos nossa atenção no campo das novas tecnologias da comunicação. Aqui, ao incremento espantoso dos meios de comunicação de massa desde o fim da Segunda Guerra corresponde uma crise sem precedentes da comunicação humana. A forma da comunicação humana era o diálogo, realizado de indivíduo a indivíduo; e o diálogo estabelecia-se entre personalidades íntegras, possuidoras de uma visão pessoal do mundo. O diálogo era a extensão natural da amizade e, na era das comunicações de massa, as amizades esgarçam-se, esburacam-se, desaparecem. Quase não há mais oportunidades de encontro; abordar um desconhecido na rua e romper a barreira do estranhamento é uma empresa arriscada: a agressividade e a *desconfiança imperam*. Hoje, a amizade só pode estabelecer-se dentro das instituições, entre colegas de escola ou de trabalho. E, conseqüentemente, fora das instituições, os indivíduos estão condenados à solidão. Uma algazarra de imagens e sons vem preencher esse vazio vital: os profissionais das comunicações de massa dirigem-se ao "querido" ouvinte, à "querida" telespectadora – *a você*, pessoalmente, como um amigo imaginário. Ao mesmo tempo, a família perde a responsabilidade sobre as crianças para meios mais eficazes de integração, e os lares modernos tornam-se sublimados fornos crematórios, em que aparelhagens que irradiam luz, calor, som e energia cozinham lentamente os corpos sedentários.

Em 1986, havia no mundo cerca de 625 *milhões* de aparelhos de televisão em funcionamento. Evidentemente, esse número já foi ultrapassado pela dinâmica de crescimento contínuo do conglomerado. Como observou o sociólogo Toshua Meyrowitiz, há poucas coisas que as pessoas fazem mais do que ver televisão. Da vida normal de uma pessoa, nove anos são passados diante de um aparelho de TV que, com a ajuda de satélites, modela talvez até três bilhões de espectadores, na mais completa e devastadora uniformização da história humana, apenas comparável à massificação operada pelos rituais de iniciação das tribos primitivas. O homem é tanto mais sensível à modelagem vertical da TV quanto menor é o seu acesso a outros instrumentos de modelagem horizontal. Um homem que lê livros, revistas, jornais, vai ao cinema, ao teatro e vê televisão não é tão modelado quanto aquele que apenas vê televisão. As mensagens freqüentemente se anulam entre uma mídia e outra e normalmente até dentro de uma mesma mídia. A eficácia da modelagem vertical está na unificação das mensagens pelo centro emissor – no monopólio da programação. E embora estejamos longe da monopolização que o nazismo operou na Alemanha, é notável a aceleração das medidas que levam a esse estado.

As famílias recicladas têm agora monstros eletrônicos dentro de casa; elas alimentam esses monstros sempre que podem, mas eles são insaciáveis: querem alimentar-se, o tempo todo, com todo o tempo de seus donos. Em compensação, os monstros eletrônicos fornecem às famílias toda a sua coleção de monstros: monstro-avô, monstro-avó, monstro-tio, monstro-tia, monstro-pai, monstro-mãe, monstro-filho, monstro-filha. Os monstros que jorram da TV, da Internet, do CD-ROM, do vídeo e dos *videogames* materializam-se no próprio tubo emissor, de tal modo ele dissemina, a qualquer hora, o horror. A tela eletrônica exerce sobre as crianças um efeito hipnótico, provocando viagens e dependências, como uma droga. E as crianças mais intoxicadas esborracham-se contra as paredes, saltam de grandes alturas, comem plantas venenosas ou queimam-se banhadas em álcool na tenta-

tiva de assimilar os superpoderes de seus super-heróis. Em geral, crescem psiquicamente perturbadas, com distúrbios visuais e neurológicos, com reduzida capacidade de aprendizagem, inteligência verbal e lógica atrofiada. E se essa monstrificação é um processo mimético desencadeado ocasionalmente, a modelagem decisiva está no reforço de conceitos de comportamentos instituídos pela totalidade da produção imaginária. Semanalmente, dezenas de milhares de pessoas morrem em série nos enlatados da TV; nos noticiários, estrupos, acidentes, catástrofes, assaltos, assassinatos e massacres são difundidos continuamente; monstros de todos os tipos povoam os desenhos animados e os seriados infantis.

O senso comum materialista minimiza os efeitos da televisão atribuindo a denúncia da violência representada a uma vontade de desviar a atenção dos "verdadeiros" problemas, de ordem econômica ou política; alegam que a realidade exerce uma influência maior sobre a criança, basicamente formada pela família: a sociedade é que seria violenta, o imaginário só produziria uma catarse. Esquecem-se de que as crianças preferem geralmente a televisão aos seus pais, que as acostumam desde cedo ao aparelho para se verem livres do encargo de educá-las e entretê-las. Já o senso comum idealista maximaliza os efeitos da televisão, recusando qualquer interação entre ela e a realidade: o tubo catódico perverteria a imagem de um mundo lindo e bom; os boletins diários de poluição seriam falsos, alarmantes; as drogas e a pornografia cairiam do céu para desmoralizar as famílias. Uns esperam mudanças da realidade por decretos; outros, decretos que mudem a realidade. Em Hollywood, os astros que protagonizam as cenas mais atrozes costumam racionalizar a violência do meio que os sustenta. Indignado com a acusação de que o cinema promove a violência, Arnold Schwarzenegger declarou: "Acha que antes de o cinema existir não havia violência? Algum dia já leu a Bíblia? Se alguém a filmasse, seria o filme mais violento de todos os tempos".

Muitas versões da Bíblia foram filmadas, sem a truculência dos filmes de Arnold Schwarzenegger. Também sem perceber a própria contradição, Richard Dreyfuss declarou-se irritado, como *ator*, contra os que condenam a violência no cinema, mas preocupado, como *pai*, com a programação da TV:

JORNALISTA: *O que pensa da violência no cinema?*

RICHARD DREYFUSS: Não tenho nada contra filmes violentos, desde que eles sejam bons. Adoro os filmes de Arnold Schwarzenegger. Acho perigoso e hipócrita ficar colocando a culpa de todas as doenças da sociedade na violência do cinema. Daqui a pouco essas pessoas vão defender a volta da censura. Fico muito irritado com este tipo de policiamento.

JORNALISTA: *Seus filhos vêem muita TV?*

RICHARD DREYFUSS: Muito mais do que eu gostaria. Acho a TV uma das forças mais destrutivas. Tem muita coisa de má qualidade sendo exibida. Mas é impossível evitar que as crianças assistam.

Antes de terminar o curso primário, uma criança americana, que perfaz a média nacional de sete horas diárias de exposição à TV, já assistiu a oito mil cenas de assassinato; ao atingir dezoito anos, cem mil cenas de violência passaram diante de seus olhos. George Comstock, da Universidade de Syracuse, em Nova Iorque, analisou 275 estudos sobre o assunto e concluiu que pelo menos 10% dos atos anti-sociais praticados nos EUA podem ser atribuídos à violência exibida na TV. Outro estudioso, John Diulio, vê nascer, nos guetos pobres da América, um novo tipo de delinqüente sem nenhum conceito sobre o futuro, dele ou dos demais:

Temos hoje uma classe de jovens criminosos que não teme o estigma de ser preso nem o cumprimento da pena. Para eles, ir para a cadeia significa o mesmo que entrar na faculdade para um jovem da classe média. Eles não sentem remorsos por seus atos; são capazes dos crimes mais hediondos sem nenhum problema de consciência.

Robert McAffee, presidente da *Associação Médica Americana*, observa que o rap, a TV, o cinema e os *videogames* exercem uma "influência contínua de violência que se torna de fato um comportamento aprendido". As representações violentas podem desencadear um processo mimético de violência real: um filme sádico pode levar um sádico a agir sadicamente. Mas elas não têm o poder de *criar* um sádico. Um espetáculo não é suficiente para formar ou deformar ninguém – se é bastante para refor-

çar conceitos e comportamentos que a *totalidade da produção imaginária* institui. É *essa totalidade*, gerada pelo rizoma, que exerce o controle moral ao assimilar e reproduzir sem cessar o *ethos* que envolve o conglomerado. Tanto mais eficaz é o controle como o conglomerado não libera sem sublimar os instintos, canalizando-os diretamente para a aquisição de mercadorias. Aí, o *ethos* social serve apenas para manter, num nível razoável, a regularidade da satisfação das hordas engajadas, sob o risco permanente da desintegração.

A TV, como móvel, aparelho de mediação de imagens e sons e complexo tecnológico, existe em função de um número determinado de organizações, identificadas por canais, que dependem, por sua vez, de um conjunto de relações materiais de produção, consumo e reprodução. Dentro da organização, a lei é crescer ou morrer; e como tudo tende a crescer, ela precisa manter sua audiência sempre excitada. Mas dentro da organização, o fracasso espreita; e como tudo tende a morrer, ela tem, constantemente, que se reorganizar. Ao reorganizar-se segundo a ordem da programação, a TV cria mecanismos de autopromoção que interferem na própria programação, formando projeções em abismo a partir da perpétua reprodução da imagem do objeto exposto em circuito fechado. A organização converte-se num espelho cuja outra face constitui sua parcela de público. Para unificar a audiência e obrigá-la a permanecer o máximo de tempo entretida com suas programações, as emissoras anunciam, sem cessar, no intervalo de cada programação, suas programações futuras, criando na audiência a angústia de um dever. A tantalização completa-se reservando para o último segmento do telejornal a notícia estrondosa, interrompendo os momentos culminantes com anúncios, prometendo as atrações mais esperadas para o fim do *show*. O telespectador tantalizado é assim artificialmente deixado numa insatisfação permanente. Por fim, acostumando o público a perder o senso do que tem ou não importância, os telejornais diários justapõem terremotos e efemérides, testes nucleares e campeonatos esportivos.

Se, no cinema, os atores já sofriam um processo de alienação da emoção de suas *performances*, integralizadas apenas na edição, ganhando em compensação uma *eternidade* que não podiam obter no teatro, na TV os atores sofrem, em troca de uma *popularidade imediata*, um processo de alienação total pelo fortalecimento da produção em detrimento da direção, o que faz regredir sua profissão da fase liberal da empresa artística (em que podiam escolher texto, papéis e diretores) à sua fase industrial total (em que se tornam operários na linha de montagem de filmes seriados, novelas em capítulos e anúncios publicitários). A famosa "desinibição" do ator adquirida no veículo é apenas a contrapartida de sua perda total de liberdade e responsabilidade diante do produto final. Na telenovela, há petrificação total de forma – na reiteração de prólogos, letreiros, rostos, tipos, cenários; na reiteração das músicas-temas, diálogos, expressões; na reiteração de problemas e soluções. Uma telenovela nada mais é que a instituição do controle da vizinhança amplificado para as necessidades da metrópole, em que os vizinhos não mantêm mais contatos entre si. Não se comenta a forma de uma telenovela porque, aí, a forma é arrebentada por noções, conflitos, personagens e linguagem do dia-a-dia. Comenta-se apenas a vida alheia por meio de personagens familiares. Trata-se de um telescópio coletivo pelo qual os vigilantes anônimos das grandes cidades penetram com segurança na intimidade de dezenas de existências num só compacto, confortavelmente instalados na poltrona da sala.

Na TV, é freqüentemente mais importante a forma que o conteúdo, as imagens que as mensagens. As chamadas que separam as programações, as vinhetas que definem cada quadro, os logotipos que identificam as emissoras e as famosas *aberturas* são marcas que se imprimem no subconsciente para que o telespectador identifique, mesmo estando na cozinha ou na sala ao lado, o espetáculo que já começou e ele quase esquecia. Marshall McLuhan passará à História por ter proferido a frase definitiva sobre o fenômeno da comunicação de massa: "O meio é a mensagem". E por quê? Porque ali onde a mensagem

é baseada na redundância e na repetição, em fórmulas seriadas, nas quais as idéias desaparecem sem deixar *vestígio*, a única possibilidade de manter a atenção do público é renovando a casca. O título da conferência que um publicitário fez certa vez em São Paulo resume o espírito da coisa: "Tomara que a Platéia Tenha Mudado, porque a Palestra é Quase a Mesma". A platéia não mudou. O modo encontrado para fazer com que ela permaneça atenta é a impostura desse "quase". Contudo, nessa impostura está todo o sentido das vertiginosas mudanças que estão ocorrendo. Assista à nova vinheta de seu jornal preferido. Você sequer se lembrará de como era a antiga: como sua função é estritamente operacional, assim que a coerção desaparece, desaparece também a lembrança de seu instrumento. A nova vinheta, porém, pode transcender um pouco sua função e adquirir um sentido mais amplo. Nela se vê, por exemplo, o planeta Terra oco e seccionado em diversas partes, transpassado pelas lâminas afiadas do logotipo do jornal. Eis o símbolo mais representativo do telejornal e do que ele oferece ao público: o mundo servido em fatias. A primeira sensação que se tem diante dessa imagem-signo é a de que o mundo está em perigo, ameaçado por todos os lados, sem esperança de regeneração, uma vez que o crime está sendo cometido com o beneplácito das instituições, entre elas a imprensa, aparentemente orgulhosa da depredação. Por outro lado, os logotipos do telejornal que esfatiam o mundo saem dele como que emitidos: embora atravessem o planeta como se este fosse uma bola de queijo, não estão dele separados. Afinal, por mais megalomaníaca que seja a mídia, seus agentes têm consciência de que pertencem à sociedade, com a qual o mundo foi identificado: também eles sofrem os efeitos da devastação. Contudo, cada uma das partes do globo destrinchado mantém-se rigidamente suspensa ente os espaços vazios, como uma estrutura cujo cimento se tivesse tornado invisível: por mais que o mundo seja devassado – sugere a vinheta – sempre será possível destruí-lo um pouco mais.

Inicia-se assim a contagem regressiva para mais um telejornal. Em *off*, aparelhos de telex soam como rajadas de metralhadoras. O País está a postos. Todos respiram fundo. O locutor anuncia: "Vinte para as oito". Uma tensão azulada envolve a noite. Que será desta vez? Outro atentado a bomba? Outro massacre no Oriente Médio? Outro teste atômico na atmosfera? Outro aumento no preço de todas as mercadorias? Outra declaração mentirosa das autoridades? Outra estrela que morre? Outro avião que cai? O mundo trepida a cada segmento do telejornal. As maiores calamidades são anunciadas entre esfuziantes propagandas de barbeadores, sabonetes e cadernetas de poupança. O contraste brutal entre o mundo em frangalhos das notícias e o mundo harmonioso dos anúncios gera no espectador uma profunda apatia, recalcada no inconsciente até o "ponto ótimo" em que, diante da barbárie, sente-se "bem-informado". O condicionamento é tão eficiente que, se uma notícia requer ênfase dramática, o locutor interpreta-a rebolando na cadeira, lendo o texto com a voz embargada.

Acostumando o público a perder o senso do que tem ou não importância, os telejornais diários justapõem terremotos e efemérides, explosões nucleares e casamento de princesas. Para desbaratar nos ouvintes a noção de todos os valores, o mesmo peso é dado a um assalto na cidade e a uma guerra civil, a uma competição esportiva e a uma manifestação antinuclear. A seleção e a apresentação dos fatos segue critérios científicos de destruição da exegese histórica. As notícias caem sobre os telespectadores como torpedos e não há escapatória: é como se os locutores os agarrassem pelo pescoço para esfregar os narizes deles na lama. De fato, a catástrofe em marcha tem um caráter radical, total. As novas gerações tentam isolar-se do mundo aferrando-se nas modas lançadas periodicamente como febres coletivas, à espera de um invento que as coloque ao abrigo da aniquilação.

No entanto, exibindo publicamente a projeção simbólico-material de sua prática masturbatória (patim, jogos eletrônicos, iô-iô, skate, *walkman*), cada adolescente parece querer dizer "sim, aderi, estou dentro, aceitei". O telejornal confirma-lhes, todas as noites, que o mundo é horrível e que não há salvação, que tentar mudar o

mundo é loucura e integrar-se nele é a única alternativa. A esquizofrenização completa-se com um sinistro "Boa-noite", que muitos espectadores engolem como uma pílula digestiva. Nesse teleteatro da crueldade, a consciência universal tornou-se acessível a todos, mas agir em escala universal só é dado aos representantes mundiais. O telejornal secreta assim, diariamente, uma frustração universal.

A televisão viciou-nos com o movimento incessante, suprimindo do cotidiano a dimensão do repouso e do silêncio. O bombardeio diário das imagens eletrônicas preenche o vazio com o burburinho do mundo e a exaltação dos sucessos alheios. E, se todo olhar paralisa, nenhum olhar é mais paralisante que o da televisão: ela já é um grande olho, que deixa ver dentro de si infinitos olhos que faíscam. Pela televisão, vejo uma imagem que me olha através do olho vazio da câmera, fingindo que me vê, obrigando-me, pela retenção do meu olhar no seu, a seguir o seu discurso ou a sua história, tenham ou não importância. O olhar humano compromete, solicita, convoca o sujeito ao qual se dirige, remetendo-o a outros sujeitos, temas, lugares. Num nível inferior de cultura, há quem acredite estar sendo visto pelos locutores do vídeo. Existe um momento, contudo, que libera o telespectador da hipnose: é a falha. A falha revela o que a organização esconde, rasgando a cortina das imagens prontas, para dar a ver, num instante, as engrenagens do aparelho. Durante a falha, os locutores aparecem penteando os cabelos, em poses afetadas, perdidos por uma súbita suspensão do discurso, sem a adequada resposta, esperando a salvação dos outros técnicos. Seja porque leu o texto errado, porque o texto que está lendo não se ajusta às imagens do filme, porque o filme que deveria entrar não entrou ou porque as câmeras deslocaram-se repentinamente, enfim, por alguns segundos é como se o próprio tempo parasse: uma vertigem branca percorre os transmissores e vem se instalar no lar irradiado, na ponta de uma exclamação de surpresa, quando o locutor vê-se obrigado a pronunciar a frase terrível que avilta o orgulho da organização: "Desculpem a nossa falha".

As programações sucedem-se em *fluxos contínuos*, intercalados pelos anúncios publicitários que, em sua seqüência, o telespectador já aprendeu a apagar da consciência, de modo que a programação é retida na memória como um bloco sem rachaduras. Após uma leva de anúncios, sabemos exatamente onde estávamos. A falha surge, então, como uma irrupção do humano e do contingente num universo mecânico e condicionado. Ela destrói a seqüência encantada, frustra a penetração simbólica da transmissão, que constitui o ideal secreto da organização. Sabe-se que é entre os buracos da programação de TV que ocorre o maior número de suicídios. O vazio, a rachadura e a falha constituem uma dimensão negativa, que a organização tenta eludir, cobrindo todos os horários, de modo que a estação possa girar sobre si mesma, mordendo a própria cauda e envolvendo, nesse laço, o telespectador avesso à angústia. Mas é um sonho impossível: a cada noite, há um locutor que engasga, um cinegrafista que tropeça nos fios, um filme que se parte ao meio, um mal-estar na atmosfera. A falha, momento solene e irrepetível, que escapa de todos os controles e defesas, é aquilo que não pode ser previsto ou representado, o que a organização ainda não logrou dominar e erradicar: o erro humano, fantasma da liberdade que ronda os bastidores da televisão.

Espelho da liberdade dos poderosos, a TV conduz as massas à passividade. Por isso, quando se assiste à TV, presta-se mais atenção aos gestos, à mímica, às roupas, à mimese do apresentador ou do locutor do que ao conteúdo de sua fala. A memória pouco retém das mensagens verbais, a não ser quando emitidas sob a forma de *slogans* repetidos *ad nauseam* nas publicidades. O telespectador absorve as imagens, sorve o fluxo dos gestos. O ato de assistir à TV evoca um ritual de canibalismo. E diante desse sublimado canibalismo, tão difundido na pós-modernidade, a crítica do conteúdo da programação é mais do que ingênua: é cúmplice. Pode-se tentar assumir a impotência diante da irracionalidade total da televisão sem abdicar da tarefa de tornar visíveis os recursos de sua manipulação, desmontando as estruturas

dos programas, em que os quadros repetem-se sobre esquemas previsíveis e rígidos, que eliminam a liberdade em sua própria forma. Mas poucos são os que assistem à TV com espírito crítico, isto é: para ficar em dia com a barbárie. Se a TV torna a consciência universal acessível a todos, agir em escala universal só é dado aos representantes mundiais: os telejornais geram apenas uma frustração universal. Na verdade, a TV promove intensas campanhas de mobilização de massas, mas com o único objetivo de manter as massas imobilizadas. Daí a popularidade das campanhas pacifistas, em quaisquer circunstâncias. Festas, eleições, viagens de líderes mundiais, compeonatos, atentados, concertos de astros *pop*, agonias de presidentes, casamentos reais e conflagrações – todo e qualquer acontecimento é nivelado como um *programa*. No recesso da História, esses *acontecimentos programados* formam campanhas nacionais ou mundiais caracterizadas pela presença constante dos temas em pauta, pela exploração sistemática dos dados, comentados sob todos os ângulos e de todas as formas. Durante um mês, por vezes dois, as pessoas encontram-se para falar do mesmo assunto. Todos sentem-se obrigados a tomar posição, a opinar, a defender pontos de vista, a participar dos acontecimentos televisionados.

As agonias de Franco, na Espanha; de Tancredo Neves, no Brasil; e de Hiroito, no Japão; a morte acidental da Princesa Diana, em Paris; a morte de Madre Teresa de Calcutá; ou as viagens internacionais do Papa proporcionam momentos intensos de frenesi pela cobertura ininterrupta de centenas e até milhares de jornalistas, por intermédio de toda a mídia – imprensa, falada e televisionada. As Guerras do Golfo tiveram cobertura mundial diária ao vivo diretamente do campos de batalhas, engajando milhões de cidadãos em campanhas pacifistas. O acontecimento evolui para a mobilização: a TV não se limita a registrar os fatos, multiplicando-os em noticiários, comentários, enfoques, coberturas. Essa multiplicação especular da realidade-espetáculo envolve de tal modo o espectador que ele se integra momentaneamente na dimensão da notícia, que já não é nem real nem imaginária. O objetivo da campanha é a manutenção permanente da capacidade do aparato para mobilizações periódicas; o tema do espetáculo é o esforço físico que libera a humanidade de sua culpa.

Esses acontecimentos programados, quaisquer que sejam suas naturezas específicas, tornam-se festas coletivas, que nem os mais graves acidentes conseguem atrapalhar. São acontecimentos despolitizados e catárticos, servindo como válvulas de escape para as emoções comprimidas. Envolvendo até as oposições potenciais, o espetáculo tranforma-se num ritual, que celebra o sacrifício do herói: a massa incorpora a celebridade consumindo-a pela prévia concentração da glória em superindividualidades que são, paradoxalmente, homens comuns. O que é consagrado não é a personalidade do mito, mas o próprio aparato que o mitifica: os ídolos sabem que o talento que possuem deve ser usado para igualá-los à massa para que, celebrados por ela, consagrem, com sua consagração, a massa que os consagrou. Que a televisão seja o instrumento e o lugar privilegiados dessa mistificação não deve espantar quem conserva a capacidade de pensar: o avanço tecnológico desenvolve o misticismo assim como o misticismo desenvolve a tecnologia.

Com a crise das comunicações humanas no mundo pós-moderno, a aglutinação de parentes, conhecidos e amigos ao redor da TV, antes, durante ou após o jantar, substituiu, sem realizar, a comunhão desejada e abolida. Caso necessário, os intervalos comerciais permitem que se corra até a cozinha para tirar bebidas da geladeira, estourar pipocas no microondas ou esquentar sanduíches na fornela. O videocassete facilitou ainda mais a refeição complementar da imagem: mal se aciona *pause* e já se tem vontade de lambiscar. O hábito caseiro transformou-se em necessidade maníaca para os *couch potatoes*, que descobriram, no consumo integrado da comida e da imagem, o lazer ideal. É esse espectador de novo tipo, inquieto e participante, devorador de imagens e petiscos que, munido de seus inseparáveis controles remotos, um dia retorna ao cinema que havia abandonado. E como ele não pode, ali, modificar o fluxo das imagens

(como na sátira de Federico Fellini em seu comercial de *Campari*, no qual os passageiros de um trem mudam as paisagens vistas pela janela com um controle remoto) nem participar como um pólo da ação (já que os personagens do filme não se dirigem ao "querido telespectador"), ele se torna um tagarela esfomeado, carregando consigo seus gordurosos hábitos caseiros, provendo-se de quitutes, baldes de pipoca e litros de refrigerante, conversando com os amigos ou amigas em voz alta como se estivessem em suas próprias casas, rindo do câncer da heroína, atendendo ao celular para dizer a quem chamou que ele já está dentro do cinema e pedindo para ligar mais tarde, não hesitando em sair no meio da sessão para terminar a noitada numa discoteca. Numa passagem de *A Jovem Perdida*, D. H. Lawrence opôs a seriedade do teatro à leviandade do cinema, uma diversão mais barata que não exige da platéia nenhum esforço, sentimento ou espírito. No teatro, o espectador tem que sentir a representação em seu íntimo; no cinema, todo feito para os olhos, estimula-se apenas uma curiosidade impertinente. Não se conversa nem se come no teatro: respeita-se a presença do ator. Antigamente, no *star-system*, as estrelas ainda impunham silêncio e decência no espaço cerimonial onde reinavam gigantescas. Mas se nesse cinema o aspecto sacral da percepção estética era mais atenuado que no teatro, com a televisão e, hoje, com o *home theater*, ele foi simplesmente abolido. Theodor Adorno escreveu sobre o advento da televisão:

> A imagem é tomada como uma parcela da realidade, como um acessório da casa, que se adquiriu junto com o aparelho [...] Além disso, as imagens da TV são muito menores que as do cinema: aqueles que ali falam com voz humana são anões: dificilmente são tomados a sério no mesmo sentido que as figuras do filme [...] Os homenzinhos e as mulherzinhas que se obtêm a domicílio tornam-se joguetes para a percepção inconsciente. Algo disso poderá recrear o espectador: ele os sente como propriedade, da qual pode dispor, em relação à qual se sente superior[3].

3. "Televisão, Consciência e Indústria Cultural", em G. Cohn (org.), *Comunicação e Indústria Cultural*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1978, p. 348.

O espectador viciado sabe que o astro de cinema é um tigre de papel: basta esperar um pouco para poder levá-lo para casa dentro de uma caixinha de plástico, exibindo-o aos amigos como sua última conquista. Nada se modificará na tela se ele armar sua tenda na poltrona. Que os tapetes do cinema fiquem manchados de chicletes e os assentos forrados de embalagens e restos de comida. O importante para o espectador pós-moderno é que ele possa mascar, chupar, cuspir, comer, beber e falar à vontade durante a projeção, como se estivesse em sua sala de estar, confortavelmente instalado nas poltronas do multiplex como um porco no chiqueiro. Filho da televisão, do vídeo e do *home-theater*, ele precisa ser inteiramente satisfeito e preenchido: seus ouvidos, olhos, boca, estômago, cérebro e emoções – todos os seus buracos, todos os seus "contatos" com o mundo devem permanecer estimulados enquanto ele repousa na penumbra. É assim que ele se acalma e vê recompensado o preço do ingresso: os tremores do celular, as guloseimas, os resmungos, as conversas tolas, as piadas grosseiras, as risadas torpes apaziguam seu *horror vacui*, sua aversão ao silêncio e à escuridão. É na seqüência de *Gremlins* (*idem*, 1984), de Joe Dante, em que esses monstrinhos assistem encantados a *Branca de Neve e os Sete Anões* (*Snow White and the 7 Dwarfs*, 1937), de Walt Disney, emporcalhando tudo à volta, que encontramos o retrato mais fiel dessa aberração que é o espectador pós-moderno, entregue publicamente aos seus instintos sem qualquer constrangimento. Se, como sugeriu Adorno, a passagem da rua para o cinema não introduz mais ao sonho, o novo espectador sente-se aliviado ao *sair do cinema*, porque é na rua que ele pode praticar e sofrer livremente a violência que o cinema apenas sublimou.

Assim como o jornal, o telefone e o rádio, o vídeo é um meio de dar a forma e não a própria forma. Se no cinema a tela é abolida pela imagem, com a qual se confunde, no vídeo os limites do quadro *impedem a expansão* e a fixação das formas: pode-se lembrar muito mais de um filme visto no cinema do que na televisão. A arte requer a liberdade de projeção num espaço cerimonial;

a TV lança emissões diretamente sobre o espectador. A arte impõe o silêncio na passagem do universo real para o universo imaginário; a TV faz parte do ambiente. É certo que o vídeo possui uma linguagem própria, feita de simultaneidade, luminosidade e instantaneidade; mas são características próprias da informação e não da contemplação. A imagem do *tape* compõe-se, a cada segundo, de três milhões de pontos, dos quais retemos apenas uma centena. No cinema, a imagem é composta por um número muito superior de pontos; por ser ainda projetada numa tela, e não em nossas retinas, possui uma densidade tal que nos permite apreendê-la em sua totalidade, sem variações de tonalidade e fantasmas que perturbam a imagem como tal. Assim, enquanto o cinema permanece ligado a uma noção precisa da imagem, as deficiências do vídeo impedem que ele se torne uma arte, por mais obras de "videoarte" que surjam no mundo. O desenvolvimento tecnológico, permitindo uma melhor emissão nos sistemas de alta definição, não muda a essência do vídeo, que é a de um aparelho e não o de uma paisagem. O vídeo não nasce de uma necessidade estética, mas da necessidade social de se desenvolverem meios adequados à sobrevivência dos privilegiados, num mundo em que as filas aumentam, o ambiente se deteriora e a insegurança transforma os lares em verdadeiras fortalezas contra assaltos. Na maioria dos videoclipes, as imagens, decupadas a um ritmo quase diabólico, só mostram imagens de horror. Doutrinados em massa pela MTV, os jovens deixam-se engolfar nesses caleidoscópios desconexos, perdendo todo o senso crítico. Como observou o ator Liam Neeson, "a MTV está em toda parte, com imagens frenéticas, consumíveis, comandando: não pense, não questione, apenas aceite... A MTV esmagou o indivíduo".

A falsa sensação de potência do espectador passivo é aumentada com os novos aparelhos, que permitem fazer com que as figuras humanas recuem, avancem ou congelem no mesmo lugar, ao seu bel-prazer: com o controle remoto, podemos cortar o fluxo das imagens segundo nossos caprichos, montando arbitrariamente, a partir das programações existentes, nosso próprio caleidoscópio desconexo. Os astros *pop* agonizam em desespero e dor fingidas; choram e gritam num universo de loucura, perversão e violência que tende à crueldade. Esse teatro da dor pode ser ou não real, os ídolos podem morrer de *overdose* na flor da idade, como Jim Morrisson, Jimmy Hendrix, Janes Joplin, Elis Regina, River Phoenix ou Kurt Cobain, ou administrar como *experts* as vultuosas somas arrecadadas graças a uma carreira de *junkies* reabilitados, como David Bowie, Mick Jaegger e Ousborne. O fato é que os ídolos *pop* não têm qualquer outro projeto a não ser lançar sua rede sobre as massas doutrinadas pelas comunicações de massa e pescar os *royalties* que bóiam nesse oceano contaminado.

Segundo o *Relatório de Desenvolvimento Humano,* elaborado pela ONU em 1999, a tecnologia da informação e a engenharia genética impulsionaram a globalização de tal modo que a elaboração de programas de computador e a descoberta de códigos genéticos substituíram a procura pelo ouro, a conquista de terras ou o domínio das máquinas como caminhos para o poder econômico. Como o tráfego da Internet duplica a cada dez dias, a quantidade de informação transmitida tende ao infinito. Cerca de cem milhões de pessoas têm acesso à Internet; mas mesmo que esse número atinja um bilhão em 2005, como prevêem os especialistas, grande parte da população mundial não participará dela. Três quartos dos habitantes do planeta não possuem sequer telefone, muito menos computador e *modem*. Além do custo dos equipamentos ser proibitivo para essa maioria, o custo das conexões à rede é muito mais alto nos países pobres: na África, por exemplo, a conexão e o uso mensal da Internet custam dez vezes mais que nos EUA. Concentrando apenas 15% da população mundial, os países industrializados detêm 88% dos usuários, e dentre aqueles, a América do Norte, com menos de 5% da população, concentra mais de 50% dos usuários. O Sul da Ásia, contando mais de 20% dos habitantes do planeta, reúne menos de 1% dos usuários. A globalização não é universal e a informatização não é democrática: a Internet restringe-se às elites. Para estas, com o poder da informática dobrando a cada de-

zoito meses nos últimos trinta anos, os custos da transmissão diminuíram drasticamente: nos anos de 2000 menos de 1% do que custavam nos anos de 1970. Se as chamadas telefônicas por fios de cobre podiam carregar nos anos de 1980 uma página de informação num segundo, hoje, um delgado fio de fibra ótica pode transmitir noventa mil volumes no mesmo lapso de tempo.

Diariamente, dezenas de bilhões de palavras circulam na Internet. Com o CD-ROM integrando som, imagem, animação, texto e vídeo em qualquer combinação sob o comando do computador, o usuário "navega" por um oceano de informações, seguindo seus interesses e associações. Bancos de dados contêm milhares de imagens e artigos escaneados de revistas especializadas. A entrega de documentos tornou-se parte do sistema de pedidos automatizado *on-line* das bibliotecas, via computador e *modem*, fornecidos sob a forma de xerox e fax. A impressão de toda essa massa de informações digitais faz o consumo de papel subir a níveis inauditos, desmentindo a propaganda de que as novas mídias seriam "limpas", "ecológicas", reduzindo ao mínimo o consumo de papel. A intensidade dessa produção não é, contudo, acompanhada de reflexão. Muitas pessoas não conseguem mais concentrar-se na leitura de frases longas e na contemplação das imagens lentas; só interessam as frases curtas e as imagens rápidas, que proporcionam uma satisfação imediata. A expressão desse desgaste mental é o "romance *em hipertexto*" *lançado* por Robert Coover, sem enredo definido, começo, meio ou fim, fluxo de jorros digitais formando uma espécie de mosaico desconexo. Seus cúmplices pretendem ressuscitar a tradição oral da Idade Média: o leitor de um conto-Internet pode completar o enredo com seu próprio material. O conceito de "autor" desaparece. Segundo o escritor Lars Gustafsson, no futuro, os livros não serão mais impressos. Tudo será gravado em arquivos eletrônicos. O escritor poderá enviar seu livro para um arquivo, disponível numa rede. O leitor poderá imprimi-lo como desejar. Cada leitor será um editor em potencial. As editoras deixarão de existir. As novas tecnologias abriram uma caixa de Pandora.

Quando não havia telefone, tinha-se o prazer de ler, escrever, enviar e receber cartas; enquanto não existiam a televisão e o computador, cultivava-se o convívio entre amigos, familiares e vizinhos. A televisão isolou cada núcleo familiar em seu pequeno mundo. O computador pessoal isolou cada membro da família do resto da humanidade. Finalmente, com a Internet, o indivíduo é isolado até de si mesmo, através da ilusão de vivenciar o mundo, de fazer progressos sem sair do lugar, de avançar sentado diante da tela, de viajar transportado por cabos, quando o máximo que consegue é perder ou ganhar tempo, prestar ou contratar serviços. A vida social torna-se rala: a obtenção de informação, cultura, entretenimento, sexo e serviços pela Rede torna desnecessário o contato entre as pessoas. Até as vozes trocadas nas conversas telefônicas são substituídas pela correspondência eletrônica.

Pode-se "viver" e até "morrer" na Internet, como no caso da americana Sharon Lopatka, que, casada mas adepta da anoxia erótica com desconhecidos, enviou centenas de mensagens pretendendo ser quase estrangulada no ato sexual, encontrando o programador de computador Robert Glass, que viajou quinhentos quilômetros para encontrá-la e estrangulá-la no ato "por acidente". O internauta é o *novo homem*: um provinciano internacional, um cidadão do mundo que não sai da toca. As relações interpessoais esfriam-se a tal ponto que, quando um membro da família morre, os internautas enviam e recebem pêsames via *e-mail*. Como a tecnologia é venerada como o novo Deus, é inteligente e moderno "plugar-se". Poucos são os governos em poder de investir os bilhões de dólares necessários para criar as infra-estruturas vitais ao funcionamento real de uma Rede Mundial. Contudo, as elites não perdem suas ilusões.

O telefone obteve maior sucesso na invasão das comunicações, desempenhando um papel vital no relacionamento humano atual. Tudo agora pode ser obtido pelo telefone: amizade, namoro, sexo, piadas, histórias de terror, informações rodoviárias, previsões do tempo, profecias esotéricas, histórias de ninar, soluções para dúvidas de gramática, vistos para passaporte etc. Símbolo de

status e atualidade, o telefone celular integrou-se de tal modo ao usuário que ele não saberia mais viver sem um aparelho atado à cintura ou colado ao ouvido – alguns cientistas desenvolvem mesmo projetos de celulares a serem introjetados no corpo dos usuários (sob a pele, dentro de um dente ou no próprio cérebro) para uma comunicação instantânea.

Quando lançado entre nós, o celular custava 22 mil dólares; em fins de 2002, havia cerca de 32 milhões de celulares em operação no Brasil. Crianças rolam com seus aparelhos nos corredores dos *shoppings*. Em toda parte, até na China, onde o número de usuários de celulares chegou a duzentos milhões em 2002, cada vez mais o telefone móvel substitui o telefone fixo nas classes populares. A integração de aparelhos de comunicação (TV, computador, telefone, Internet etc.) é cada vez maior, produzindo ações de vigilância e controle que beiram a ficção científica. Assim, os novos modelos de telefones públicos já permitem acesso à Internet. Em 2003, a empresa TrapTec desenvolveu um sistema chamado Tagger-Trap, que usa a tecnologia GPS (*Global Positioning System* – Sistema de Posicionamento Global) integrando satélites, telefonia celular e sensores ultra-sensíveis capazes de reconhecer, num raio de trinta metros, o som de *sprays* de tinta e alertar a polícia sobre pichadores[4].

Por intermédio de toda a parafernália das comunicações na era pós-moderna, a massa de informação que circula no mundo é *moldada* pelos EUA, que a produzem majoritariamente e a ela têm acesso privilegiado. Como o observaram Robert Keohane e Joseph Nye Jr., a informação não flui num vácuo, mas num espaço político já ocupado por uma interdependência complexa criada nos últimos quatro séculos entre os Estados que estabeleceram uma estrutura política democrática. A globalização da economia mundial, fomentada pelos EUA após a Segunda Guerra para impedir uma nova grande depressão e deter o comunismo, produziu instituições baseadas em princípios multilaterais que estimularam os mercados e a informação, desestimulando a rivalidade militar no interior dos Blocos. Fora da zona democrática, ditaduras políticas ou religiosas *suprimem* a informação, limitando o acesso de seus cidadãos à Internet, controlando provedores de serviços e monitorando o pequeno número de usuários que tem acesso ao mundo globalizado, onde o que importa não é mais a quantidade de informações disponíveis, mas sua qualidade[5].

A cultura de massa americana dominou todas as mídias. Nem todos aprovam essa cultura, mas sua dissemi-

4. Quando os pichadores pressionam a lata de tinta spray, o ultra-som emitido pela bomba de aerossol dispara sensores, que emitem um sinal para um transmissor de um celular ou rádio da polícia que, através do GPS, localiza a origem do som. O sistema, em fase de testes, atraiu interesse nacional nos EUA depois que a polícia de San Diego conseguiu prender seis pichadores em flagrante.

5. Robert Keohane e Joseph Nye Jr. identificam três tipos diversos de informação: *informação gratuita* é aquela que as pessoas estão dispostas a criar e distribuir sem nenhuma remuneração financeira; o remetente beneficia-se do fato de o destinatário acreditar na informação, sendo esse o incentivo que o leva a produzi-la; a informação científica é um bem público, mas mensagens de persuasão, como as de caráter político, são interesseiras; o *marketing*, a radiodifusão e a propaganda são exemplos de informações gratuitas; a explosão da quantidade de informações gratuitas talvez seja o mais dramático efeito da revolução da informação. *Informação comercial* é aquela que as pessoas se dispõem a criar e transmitir por um preço. Além da remuneração que recebem, os remetentes nada ganham ou perdem pelo fato de os outros acreditarem ou não na informação fornecida. O fornecimento desse gênero de informações via Internet depende do respeito ao direito de propriedade, para que os produtores possam ser remunerados pelos usuários. Nesse caso, a criação da informação comercial antes do concorrente pode gerar grande lucro, especialmente para os pioneiros, que criam os padrões e a arquitetura do sistema. O uso da língua inglesa e o padrão de nomes de domínio de alto nível na Internet revelam que os EUA são os pioneiros no cenário e gozam da liderança na aplicação de uma grande variedade de tecnologias de informação. *Informação estratégica* é aquela que confere vantagem ao protagonista somente se seu concorrente não a possui. Depende mais da posse de satélites ou espiões confiáveis que de um vasto fluxo de correspondência eletrônica. Enquanto a *informação livre* pode fluir rapidamente sem regulamentação; e enquanto o fluxo de *informação comercial* depende da garantia para os direitos de propriedade no ciberespaço, a *informação estratégica* é protegida ao máximo por tecnologias de segurança. Cf. "Poder e Informação na Era da Internet", em *Gazeta Mercantil*, 11.9.1998.

nação aumenta a receptividade dos valores americanos. Nesse sentido, a revolução da informação tem um efeito nivelador. Se o *poder rígido* é a habilidade de conseguir pela força que os outros façam aquilo que não fariam por meio de tratos e recompensas, o domínio americano mantém-se por sua capacidade de integrar sistemas de sistemas, usando, na maior parte do tempo, o *poder ameno*, com o qual se alcançam objetivos por atração, convencendo os outros a concordarem com normas e instituições que produzem o comportamento desejado. O *poder ameno* depende do conteúdo das mídias, garantido por conglomerados de entretenimento dispostos em consideráveis economias de escala em distribuição e produção de conteúdo. O *poder rígido* pode ser necessário para gerar *poder ameno* (os EUA usando toda sua força militar para conseguir o controle político no Iraque), assim como o *poder ameno* pode ser usado para o estabelecimento de um *poder rígido* (desde Mussolini, Lenin, Hitler, Stalin, Mao, até Pol Pot, Ceausescu, Milosevic, Castro, Arafat, Saddam e os líderes Hutus, todos os ditadores modernos usaram as mídias para tomar o poder, controlar a informação e promover massacres com o apoio de amplas camadas da população doutrinada). O *poder ameno* dos EUA repousa no apelo de sua cultura de massa e na habilidade de estabelecer uma pauta por meio de padrões e instituições que modelam a preferência dos outros. Esse poder depende da persuasão da informação livre, que o legitima sob a ótica dos outros, estabelecendo instituições internacionais que funcionam de acordo com seus interesses, economizando assim recursos econômicos e militares. O controle da população pelo *poder ameno* pode tornar-se, contudo, transparente demais sob determinadas circunstâncias (com a intensificação do terrorismo, por exemplo), e abusivo para a própria população que o apóia. Em um relatório de vinte páginas, a União de Liberdades Civis dos EUA (Aclu) advertiu que a vigilância eletrônica dos americanos realizada pelo Governo e pelo setor privado intensificou-se de tal modo com o uso de computadores, câmeras, sensores, dispositivos de comunicação móvel e tecnologia biométrica que já ameaça enfraquecer as *proteções constitucionais*. Segundo Barry Steinhardt, diretor do Programa de Tecnologia da Aclu, o projeto de caça a terroristas Total Information Awareness (TIA), a cargo do almirante John Poindexter, no Pentágono, pretende criar uma mina de informação com ampla base de dados confidenciais sobre cada americano: o uso de telefone, o envio de e-mails, a visita a um consultório médico ou um pedido de emprego pode submeter qualquer cidadão a um exame minucioso do Governo.

Capazes de integrar som, imagem, animação, texto e vídeo em qualquer combinação, os novos meios de comunicação levam os usuários a "navegar", sem rumo certo, seguindo seus próprios interesses e associações, no oceano poluído da informação infinita. O maior paradoxo do sistema de controle por meio da informação livre é que o seu excesso leva a uma pobreza de atenção, tornando-se, cada vez mais, um recurso escasso. Devido a esse paradoxo, o poder da informação flui daqueles que a produzem para aqueles que a *selecionam*: os que conseguem distinguir sinais valiosos de ruídos, apontando o que é correto ou importante (editores, filtros, intérpretes e avaliadores), ganham destaque no novo sistema. A credibilidade torna-se uma fonte de poder, e seu estabelecimento depende da conquista de uma *reputação*, obtida por meio do fornecimento de informações corretas mesmo quando estas repercutem negativamente. Todo o esforço político passa a ser colocado não mais no controle da informação, mas na criação e na destruição da credibilidade[6].

Paralelamente, o mundo do espetáculo adquire novas dimensões. Nos *videogames*, personagens e espectadores são integrados num mesmo universo paralelo de massacres instantâneos. As "realidades virtuais", criadas por computação gráfica e acompanhadas por óculos de cristal líquido para leitura em terceira dimensão e por luvas de magneto para mover objetos com a mão,

6. Cf. Robert Keohane e Joseph Nye Jr., "Poder e Informação na Era da Internet", em *Gazeta Mercantil*, 11.9.1998.

avançam no sentido de uma interação cada vez maior entre fantasia e realidade. Dentre os muitos suportes das novas tecnologias de informação e comunicação, o *digital versatil disc* (disco versátil digital ou simplesmente DVD) destaca-se como um daqueles capazes de perdurar, como o próprio CD de música. Desenvolvido em diferentes estúdios por diferentes países em pelo menos cinco diferentes formatos, foi lançado em 1997 por insistência de Warren Lieberfab, hoje presidente da Warner Home Video, que convenceu os diversos inventores da necessidade de se criar um formato comum de DVD. Trata-se da mídia que mais cresce nos EUA, chegando em 2001 a 37% dos lares americanos (quarenta milhões), número que deve dobrar para 76 milhões em 2007; as vendas desses discos chegaram a 10,6 bilhões de dólares em 2002, ou 69% a mais em relação a 2001; os colecionadores compram cerca de vinte títulos por ano, contra seis que os fãs das fitas VHS compravam[7].

A multiplicação de videocassetes, *videogames*, CD-ROMs, DVDs; de videoclubes, locadoras de vídeo e DVD; as inovações da TV a cabo e da antena parabólica reforçaram o espírito pequeno-burguês do culto ao lar, obrigando os produtores cinematográficos a lançarem novas estratégias de impacto. O cinema precisa atrair os espectadores acomodados às facilidades do controle remoto, que faz um filme avançar, recuar ou fragmentar-se ao seu bel-prazer. É preciso oferecer a esse público, indócil na sua passividade, algo que ele não pode obter na tela estreita da TV, com suas formas imprecisas e suas cores borradas. Assim, para sobreviver ao impacto dos novos meios eletrônicos, o cinema intensificou seus processos industriais, estimulando as emoções do público em graus cada vez mais altos: tudo pode agora ser expresso cinematograficamente. Entretanto, o formidável desenvolvimento da técnica não modificou essencialmente a linguagem da câmera, construída pelos pioneiros. Daí o lamento de Peter Bogdanovitch, de que todos os bons filmes já foram feitos. Nesse sentido, o cinema é apenas "reprocessado" com uma técnica sempre superior. Steven Spielberg deve muito a Alfred Hitchcock, que deve muito a Sergei Eisenstein, que deve muito a David Wark Griffith, que declarou: "Devo tudo a Georges Méliès". O reprocessamento técnico do cinema pode ser usado, contudo, para fins predatórios.

A TV gerou o *lexiconning* que, usado a princípio para encaixar filmes com pouco mais de duas horas num só cassete, permite que um filme fique imperceptivelmente mais rápido ou mais lento, sem alteração de sua banda sonora, sujeitando qualquer produção original às exigências dos patrocinadores impacientes. Do mesmo modo, assim que a tecnologia mostrou-se capaz de colorir um filme em preto-e-branco, com a precisão do computador, o processo foi adotado por Ted Turner, não para restaurar as cores originais dos filmes descoloridos pelo tempo, mas para colorir, arbitrariamente, filmes originalmente fotografados em preto-e-branco. Essa técnica é tanto mais realçada quanto mais transforma a essência de um ícone: o que a torna sensacional para o público é sua capacidade de profanar; nada mais "fantástico" que ver *Casablanca* (*idem*, 1942), de Michael Curtiz, colorizado. Aos colorizadores não interessa a recuperação do passado em sua integridade, mas a utilização de seus restos como suporte de uma nova embalagem. Aí, não é a técnica que serve à arte, mas a arte que serve à técnica: o que os colorizadores oferecem é apenas outra novidade que alimenta o infantilismo dos telespectadores, apoiados por cineastas fracassados, como Jean-Luc Godard, e intelectuais "afinados com seu tempo", isto é, com o tempo dos saqueadores. Frank Capra teve que apelar à Biblioteca do Congresso para que não fornecesse aos colorizadores o *copyright* de *A Felicidade não se Compra* (*It's a Wonderful Life*, 1946):

> Fui eu que tomei a decisão de rodar em preto-e-branco. A iluminação, a maquilagem dos atores, a câmera, o trabalho de laboratório, tudo isso, enfim, foi escolhido e previsto para um filme em preto-e-branco. Eu suplico com todas as minhas forças mentais e sentimentais para que não se toque nas obras de qualquer forma de arte. Que as criações permaneçam preservadas, porque são superiores. Que os filmes de ontem não sejam, hoje, emporcalhados com tintas coloridas.

7. Cf. Sérgio Dávila, *Folha de S. Paulo*, 29.11.2002.

Este apelo não comoveu Ted Turner. Logo a indústria do vídeo comercializava 25 mil cópias colorizadas do filme, enquanto Capra sofria um derrame. Também John Huston morreu sem ver atendido seu pedido de se preservar o prateado de *A Relíquia Macabra* (*The Maltese Falcon*, 1941). Nada é sagrado para os colorizadores, que contam com o fato de a maioria de suas vítimas já terem morrido. Woody Allen, George Lucas, Steven Spielberg e Bo Goldman protestaram contra a colorização em discursos e depoimentos no Congresso e no Senado americanos. Mas a pós-modernidade passa como um trator sobre os valores do passado. Até mesmo a nostalgia de uma vida diferente, evocada pelo preto-e-branco, deve ser edulcorada para um público alheio à história.

A reciclagem dos clássicos pelo gosto pós-moderno redimensiona a história do cinema para o modo de um presente contínuo, que tende a abolir o passado e a condicionar todo o futuro. Tornando o irreal verossímel, a técnica é uma fantasia popular que serve ao simulacro da realidade mais que à poesia, cuja força reside no contraste entre a economia dos recursos e a riqueza dos resultados – sonhos que o dinheiro não pode comprar. Já o tema do grande sucesso é a irracionalidade total da existência humana, visando à sua gradual adaptação à ordem alienada, por meio de sonhos milionários de aniquilamento, aos quais as massas, escravizadas ao salário, não conseguem resistir. Nessa lucrativa fabricação de ideais eficientes, a técnica determina a ação, até converter-se no próprio espetáculo: cenários gigantescos, maquinaria sofisticada e efeitos especiais são usados obstinadamente para impressionar o público.

A origem dos efeitos especiais é, basicamente, econômica: é muito mais prático pintar uma paisagem que deslocar toda uma equipe até ela; construir um castelo em maquete que erguê-lo pedra por pedra. A rotoscopia, inventada pelos irmãos Dave e Max Fleischer em 1915; a introvisão, concebida por Abel Gance sob o nome de pictógrafo, para inserir atores em imagens de decorados reduzidos à dimensão de cartões postais; o *matte*, ou fundo de vidro pintado, inventado por fotógrafos e aplicado pela primeira vez no cinema por Norman Dawn; e o velho *back projection*, projetando paisagens em movimento nas cenas de ação em transportes foram alguns dos efeitos especiais mais empregados pelos técnicos até a década de 1950. Mas mesmo o cinema fantástico utilizava esses truques apenas como um recurso da imaginação poética, obtendo seus maiores efeitos por meio da sugestão visual: o público contentava-se com elipses, truques óticos, câmera lenta, máscaras de borracha, bonecos substituídos na edição. Mesmo se a trucagem era bem-feita, o horror clássico podia dar-se ao luxo de dispensar a perfeição, suprindo com sua poesia original o que a técnica não alcançava. Mas o que havia aí de onírico e artesanal logo foi sofisticado e adequado às sensibilidades exigentes de espectadores cada vez mais sedentos de "realismo".

A primeira tentativa de conceder maior realismo ao cinema foi a terceira dimensão, empregada como uma forma de reconquistar um mercado que se retraía em benefício da TV. Em novembro de 1952, em Los Angeles, entrava em cartaz *Bwana, o Demônio* (*Bwana Devil*, 1952), de Arch Oboler, uma produção independente do roteirista Milton Ginzburg. A princípio, os magnatas de Hollywood não se interessaram pelo 3D, alegando que o "público não iria usar óculos". Contudo, apesar das deficiências do filme, o lançamento foi um enorme sucesso: a platéia tinha a sensação de participar da ação dramática. Os grandes estúdios adotaram o processo, lançando uma série de filmes com a novidade: *Museu de Cera* (*House of Wax*, 1953), de Andre de Toth; *O Monstro da Lagoa Negra* (*Creature From the Black Lagoon*, 1954), de Jack Arnold; *Disque M para Matar* (*Dial M for Murder*, 1954), de Alfred Hitchcock. Mas a moda durou pouco (1953/1954) pela fadiga causada pelos óculos e o preço exorbitante que o monopólio Polaroid estabeleceu para cedê-los. Se desde seu nascimento o cinema procurou conquistar as massas por meio da promoção sensacional de seus produtos[8], nos

8. Richard Oswald, entre outros, foi um exímio publicista, bastando lembrar que, ao lançar sua adptação de *O Cão dos Baskerville*, de Conan Doyle, na Alemanha dos anos de 1920, fez pendurar-se uma placa com o título do filme no pescoço de dezenas de cachorros que foram soltos pelas ruas de Berlim.

anos de 1950 e 1960 o *marketing* cinematográfico conheceu dois grandes estrategistas: os diretores e produtores William Castle e Alfred Hitchcock. Na sua autobiografia *Step Right Up! I'm Gonna Scare the Pants of America* (1976), Castle relata como se servia de falsos efeitos para envolver mais intimamente os espectadores nos seus filmes de mistérios e terror. Em *Macabro* (*Macabre*, 1957), em que um homem, correndo contra o tempo, tenta salvar sua filha que ele acredita ter enterrado viva (na verdade, uma farsa para levar o homem à morte por parada cardíaca), colocou guardas de segurança nos cinemas contra "casos de morte por terror durante a projeção", oferecendo um seguro de vida para quem morresse de susto: "Sei que vou perder dinheiro, pois muitas pessoas certamente não suportarão tanto suspense", divulgava à imprensa, enquanto as filas davam volta ao quarteirão. Durante a exibição de *A Casa dos Maus Espíritos* (*House on Hounted Hill*, 1957), em que Vincent Price exerce malignas influências sobre os moradores de uma casa mal-assombrada, um esqueleto de plástico sobrevoava a platéia. Em algumas salas que exibiam *Força Diabólica* (*The Tingler*, 1959), em que um cientista louco libera o Arrepio, que ataca num cinema, Castle criou o sistema Percepto, com máquinas colocadas sob as poltronas para dar pequenos choques elétricos nos espectadores. Em *13 Fantasmas* (*13 Ghosts*, 1960), ele introduziu o processo Illusion-0 para induzir os espectadores a verem fantasmas ao seu redor. E, em *A Máscara do Horror* (*Mr. Sardonicus*, 1961), a sessão era interrompida quase ao final e a platéia recebia cédulas para votar no destino do vilão; naturalmente, nenhuma versão alternativa foi filmada além daquela que o condenava: o diretor Castle não imaginava uma platéia que pudesse votar pelo perdão. William Castle foi homenageado em *Popcorn* (1991), de Mark Herrier, e por Joe Dante, em *Matinee* (1993): neste último, o diretor do filme dentro do filme realiza *Mant* (fusão das palavras *man* e *ant*, que se poderia traduzir por "hormiga" ou "formigomem"), uma distopia atômica cujo protagonista é um monstro metade homem, metade formiga; a estréia da película coincide com a crise dos mísseis soviéticos em Cuba, absorvendo a paranóica expectativa de um ataque nuclear: o sucesso é garantido com a sessão terminando em catástrofe.

Muito mais refinado, Hitchcock superou Castle em suas estratégias de promoção: aparecendo rapidamente em seus próprios filmes, interpretando pequenos papéis nas aparesentações da série de TV *Hitchcock Apresenta*, assinando coletâneas de contos policiais, ou inventando sutis *gimmicks* de humor negro: para promover *Psicose* (*Psycho*, 1960), conseguiu que os cinemas proibissem a entrada de espectadores depois de iniciada a sessão; para promover *Os Pássaros* (*The Birds*, 1963), fez soltarem centenas de pássaros de suas gaiolas; e para promover *Frenesi* (*Frenzy*, 1972), colocou para boiar no Tâmisa um boneco em tamanho natural de si mesmo. Mas para além desses *gimmicks* voltados para a imprensa e destinados a atrair o público, devemos a Hitchcock o início da verdadeira revolução técnica nas telas: com 412 planos com efeitos especiais, *Os Pássaros* representou um corte epistemológico no cinema produzido até então. Segundo os especialistas que participaram dessa aventura, a primeira dificuldade consistia em ter que lidar com pássaros de verdade: as gaivotas eram estúpidas; os corvos raciocinavam e colaboravam mais ativamente, mas, como não havia corvos em quantidade, foi preciso criá-los a partir de ovos; quanto aos pequenos, era uma histeria total e, por isso, só faziam massa. Foram usados todos os tipos de trucagem conhecidos: *matte*, sobreimpressão, *travelling-matte*, fundo negro, pássaros mecânicos (na cena da cabine telefônica), pássaros empalhados (sobre fios e muros) e pássaros vivos (colocados sobre as barras de ferro com magnetos atados às patinhas para impedir o vôo). No plano final do filme, quando a família sobrevivente dirige-se a San Francisco por uma estrada e um horizonte inteiramente tomados pelas aves, havia 32 elementos superpostos. Uma das maiores dificuldades enfrentadas pela produção foi a manutenção da limpeza no *set*: os excrementos dos pássaros espalhavam-se por toda parte; foram necessários dois anos para o trabalho das filmagens. A certa altura, Hitchcock refletiu: "Eu me per-

gunto se não vamos um pouco longe demais". De fato, seu filme representou o que de mais avançado a técnica da época podia oferecer, ainda que o Oscar de efeitos especiais fosse dado a *Cleópatra* (*Cleopatra*, 1963), de Joseph Mankiewicz.

Com *2001, Uma Odisséia no Espaço* (*2001, a Space Odissey*, 1968), Stanley Kubrick atingiu novo patamar de perfeição na técnica ilusionista da câmera, que será logo ultrapassada por *Guerra nas Estrelas* (*Star Wars*, 1977), de George Lucas, em que espaçonaves carregadas de monstros, autômatos e guerreiros semi-humanos visitam mundos fantásticos, sucessivamente explodidos como fogos de artifício. Estimulado pelo tremendo sucesso do filme, Lucas funda a companhia Industrial Light and Magic, consagrada à pesquisa e à produção dos mais sofisticados efeitos especiais. O cinema caminha, desde então, para o espetáculo total, no qual o espectador mergulha como numa montanha-russa. A trilha sonora em *Dolby* estéreo mantém a tensão no seu ponto máximo e realça como nunca a violência, como no ruído amplificado de ataque e devoração nas cenas com monstros. A voz é tratada por meio de filtros, moduladores em anel, *vocoders*, harmonizadores. Através do *foley sound*, obtém-se vozes humanas desumanizadas, emitidas de outras dimensões ou por seres estranhos: a voz de Mercedes McCambridge transformada na voz de Pazuzu, em *O Exorcista* (*The Exorcist*, 1973), de William Friedkin; a voz de Debra Winger convertida na voz do extraterrestre de *E.T. – O Extraterrestre* (*E.T. The Extraterrestrial*, 1982), de Steven Spielberg; as vozes alteradas da menina raptada por fantasmas em *Poltergeist, O Fenômeno* (*Poltergeist*, 1982), de Tobe Hooper; ou dos homens fagocitados em *O Enigma do Outro Mundo* (*The Thing*, 1982), de John Carpenter. O cinema passa a abalar o cotidiano e transcender a realidade com um novo realismo fantasmático, todo feito de desastres, monstruosidades, vertigens, apocalipses e alucinações convincentemente projetadas na tela.

As potencialidades desmaterializadoras da imagem implícitas nas novas tecnologias foram antevistas na Polônia dos anos de 1970 por Zbigniew Rybczynski que, desde seu nome, parecia destinado a realizações impraticáveis. Partindo da idéia de que o cinema representava uma tecnologia cara, obsoleta e esgotada, apostou no vídeo de alta definição. Por outro lado, observou que a tecnologia avançada paralisava o pensamento e a criatividade: o fotógrafo amador primitivo precisava entender o funcionamento de seu aparelho; já o turista que aperta o botão de sua câmera automática nada precisa entender do processo, tendo ainda seu filme revelado em qualquer *shopping center*. Zbgniew Rybczynski estudava artes plásticas quando se aproximou do cinema, vendo nele a possibilidade de explorar o material técnico que a Escola de Cinema de Lodz colocava à sua disposição. O que o interessava era ver até onde poderia chegar com a técnica: "Queria fazer um cinema *a priori* impossível". Assim é toda sua obra. Em *Tango* (1980), os movimentos circulares dos incontáveis personagens jamais se cruzam, povoando uma sala que remete vagamente à promiscuidade dos regimes comunistas, em que diversas famílias compartilhavam o mesmo teto. O experimento valeu-lhe um Oscar e o passaporte para os Estados Unidos. No videoclipe *Imagine*, de John Lennon, produziu eletronicamente uma sensação de *travelling* para mostrar todo o ciclo da vida transcorrendo num único ambiente. A reverência paralisante aos clássicos do cinema é o tema de *Steps* (1987), no qual turistas coloridos visitam a einsensteiniana seqüência em preto-e-branco da escadaria de Odessa: com suas câmeras a tiracolo, usando bonés e camisetas floridas, os visitantes assustam-se com a chegada implacável das tropas czaristas, mas são tranqüilizados pelo guia; fotografam o massacre dos mais diversos ângulos; e tentam até alegrar, com chocalhos e presentes, o bebê que despenca eternamente em seu carrinho escada abaixo. Em *The Fourth Dimension* (1988), uma fantasia sobre a projeção do tempo no espaço, corpos fotografados 480 vezes com pequenas alterações de movimento distorcem-se e liquefazem-se num cenário que lembra as telas de Magritte. Em *The Orchestra* (1990), Rybczynski utiliza composições de Mozart, Chopin, Al-

binoni, Rossini, Schubert e Ravel para criar uma humanidade que dança, caminha, marcha, flutua e sobe orgulhosamente por uma escada, até tropeçar, escorregar e cair aos trancos, sobrando apenas Marx, Stalin e Fidel carregando um esqueleto. Rybczynski sonhava com intervenções em cenas históricas, com reconstituições deformadoras e modificações do passado: gostaria de assistir, por exemplo, ao ditador nazista Adolf Hitler sofrendo um atentado. Projetou realizar um longa-metragem intitulado *The Last Super*, contando a vida de um hipotético filho de Charles Foster Kane, o protagonista de *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, 1941), de Orson Welles:

> Ele se tornou, sem que ninguém o percebesse, o maior *designer* do mundo. Começou durante a Segunda Guerra Mundial desenhando o *look* dos resistentes franceses e depois, progressivamente, foi desenhando, imaginando, fabricando todos os objetos do mundo. E ele está aí, no seu castelo de Xanadu, com todas as caixas onde estão os produtos que fabricou.

Em Zbigniew Rybczynski, a tecnologia não supera apenas os limites entre a ficção e a realidade, mas também aqueles, aparentemente intransponíveis, entre duas distintas ficções.

Com os efeitos especiais dominando as narrativas, o filme torna-se literalmente animado, construindo a fantasia com materiais concretos, como nos filmes de Joe Dante. Os atores empalidecem frente ao encanto dos lobisomens exuberantes de *Grito de Pavor* (*The Howling*, 1980); do coelho medonho de seu episódio de *No Limite da Realidade* (*Twilight Zone*, 1983); dos monstrinhos replicantes de *Gremlins* (*idem*, 1984); dos alienígenas verborrágicos de *Viagem ao Mundo dos Sonhos* (*Explores*, 1985); das células do corpo humano agigantadas em *Viagem Insólita* (*Innerspace*, 1987); dos brinquedos vivos de *Pequenos Guerreiros* (*Small Soldiers*, 1998). Para esse filme, o efeitista Stan Winston combinou imagens animadas por computador com bonecos de trinta centímetros iluminados por minúsculos cabos de fibra ótica, manipulados por profissionais e filmados por câmeras especiais captando *closes* e variações de movimento. Também com a técnica de *robotrônica*, desenvolvida na TV com as séries *Sesame Street* e *The Muppet Show*, por Jim Henson e Frank Oz, esses artistas movimentaram o Yoda da saga espacial de George Lucas; todos os personagens não-humanos de *The Great Muppet Caper* (1981), de Henson; do ambicioso *O Cristal Encantado* (*The Dark Crystal*, 1983), de Oz e Henson; de *Os Muppets Conquistam Nova Iorque* (*The Muppets Taker Manhattan*, 1984), de Oz; de *O Mundo Fantástico de Oz* (*Return to Oz*, 1985), de Walter Murch, e de *Labirinto, Magia do Tempo* (*Labyrinth*, 1986), de Jim Henson, assim como a planta carnívora de *A Pequena Loja de Horrores* (*Little Shop of Horrors*, 1986), de Oz. Para *O Cristal Encantado*, o desenhista Brian Fround inspirou-se nos equilibristas com perna de pau para criar o estranho animal que transporta os Guelfos através do deserto, um monstro transportador misto de camelo, bicho preguiça e leão marinho em muletas. E, antes de colocar em ação essa e outras criaturas compósitas, durante três anos uma equipe de quatrocentos técnicos experimentou seus movimentos e articulações; as filmagens e a montagem duraram mais dois anos. Em 1983, entrevistamos Gary Kurtz, o produtor do filme:

> *Quais os momentos de* O Cristal Encantado *que apresentaram o maior desafio técnico?*
>
> G. K.: A singularidade de *O Cristal Encantado* é que ele é inteiramente interpretado por criaturas, com certas limitações de representação e de ação. Por isso o filme teve um *storyboard* para cada cena. Antes de tudo, o *storyboard* é que estabelecia o que era e o que não era possível. As cenas mais difíceis foram a do duelo de espadas entre os dois Céticos que disputam a coroa e a em que Jen e Kira estão montados nos animais. Foi preciso acompanhar tudo na montagem para ver se saía como pensávamos. Além dessas, as cenas mais difíceis foram as mais simples: quando uma das criaturas se abaixava para pegar alguma coisa no chão, por exemplo, era preciso esconder todos os mecanismos que estavam atrás delas e que não podiam aparecer. Havia várias pessoas manipulando cada boneco e as reações faciais dos bonecos tinham que ser coordenadas por duas ou três pessoas simultaneamente.
>
> *Quais as dimensões dos bonecos?*
>
> G. K.: O tamanho variava. Os pequenos animais da floresta tinham menos de um metro. As grandes montarias tinham cerca de quatro metros e meio. O cenário tinha as dimensões normais de um cenário para filme de atores, mas na maior parte das vezes ele estava suspenso a quatro ou cinco pés acima do chão, para esconder os cabos e a parafernália técnica. As externas foram rodadas na Inglaterra e também foram usadas técnicas

especiais para obter uma coloração diferente da natural em algumas cenas. As criaturas representaram como seres humanos, o que quer dizer que precisávamos ensaiar com bonecos como se eles fossem atores de verdade. As pessoas que os manipulavam deviam ensaiar cada expressão, cada olhar, e o faziam com a ajuda de um vídeo, para que pudessem ver como apareciam. Tudo isso exigia um pessoal técnico altamente especializado. Esses recursos são muito caros, dispendiosos e difíceis. Poderão, contudo ser utilizados em filmes que também empreguem atores, aparecendo os bonecos como seres ocasionais, como em *E.T.*, tornando a produção mais fácil e barata. A técnica, de qualquer forma, é apenas um meio para se contar uma história e aquilo que essa história transmite depende apenas da capacidade do cineasta em manipular as personagens como símbolos de pontos de vista. As técnicas não podem melhorar em nada uma história medíocre. Se a história de um filme não for interessante por si mesma, a melhor técnica não vai tornar essa história interessante.

Os Guelfos parecem muito artificiais, seus movimentos são menos convincentes do que os das personagens monstruosas.

G. K.: Sempre houve um problema com Jen e Kira, porque se assemelham mais aos humanos. E temos um senso crítico mais agudo quando se trata de julgar a representação de criaturas que se nos assemelham. Esperamos que essas criaturas tenham reações humanas e se pareçam o mais possível conosco. Também do ponto de vista da representação dramática foi bastante difícil, devido ao mecanismo oculto. Por tudo isso, essas personagens foram de fato as menos bem-sucedidas.

Como foi realizada a seqüência em que o imperador dos Céticos agoniza, morre e instantaneamente apodrece?

G. K.: A primeira parte da cena foi feita com a criatura de borracha sintética. Para fazer o despedaçamento, usamos uma criatura de gesso, pintada da mesma cor. Dentro da máscara havia uma série de fios de arame, que eram puxados para dentro, fazendo o rosto implodir. Tudo foi filmado em câmera lenta. Fizemos cerca de quinze tomadas. Toda a pele das criaturas é feita dessa borracha sintética, que possui uma extrema elasticidade, podendo expandir-se e contrair-se, com a desvantagem de durar pouco, estragando com o tempo e com o contato das mãos. Duram um mês. E como o filme levou mais de um ano para ser rodado, calcule quantas máscaras foram necessárias[9].

Bonecos ganhando vida, homens transformando-se em bichos, cabeças explodindo, livros deslizando no ar, etéreos fantasmas em suspensão, monstrengos que se espatifam na parede deixando seu visco de lembrança, animais mitológicos que emergem do oco das gárgulas, imensas nuvens coloridas que revoluteiam no céu anunciando o Armagedon, discos voadores de todos os tamanhos e formatos, objetos que andam e falam sozinhos... Nos anos de 1980, o público retorna ao cinema para reencontrar o mundo maravilhoso da infância, reprimido pelo realismo de antes: sob a varinha de condão dos efeitos especiais, surgem contos de fada cinematográficos como *A História sem Fim* (*The NeverEnding Story*, 1984), de Wolfgang Petersen; *A Companhia dos Lobos* (*The Company of Wolves*, 1984), de Neil Jordan; *A Lenda* (*Legend*, 1985), de Ridley Scott; *O Feitiço de Áquila* (*Ladyhawke*, 1985), de Richard Donner; *A Princesa Prometida* (*The Princess Bride*, 1987), de Rob Reiner... Como disse Douglas Trumbull, "o que se produz agora é uma separação muito clara entre cinema e televisão; os filmes deverão ser muito espetaculares e todo o resto se passará na TV".

Depois de realizar *Projeto Brainstorm* (*Brainstorm*, 1983) com dupla projeção em 35 e 70 mm, para documentar a complexidade das operações mentais e alertar para as inquietantes perspectivas da lavagem cerebral, Trumbull desenvolveu o processo Showscan, empregando uma película 70 mm desfilando em velocidade mais rápida para obter imagens mais luminosas. Experimentando todos os processos – 3D, Todd Ao, Superpanavision, Upperpanavision, Vistavision; telas de todos os tamanhos e formatos; e testando cientificamente as reações dos indivíduos a essas experiências, Trumbull quebrou uma regra fundamental do cinema, a das 24 imagens por segundo, chegando à certeza absoluta de que *65 imagens por segundo* é a rapidez ideal para a identificação da imagem pelo cérebro humano.

No final da década de 1980, a indústria do cinema começa a usar a tecnologia digital com os primeiros telecines modernos, como *Cineon* e *Dominó*, e a edição não-linear. O computador também torna possível decodificar a fala de um inglês e recodificá-la em francês, por exemplo, dublando o ator com sua própria voz, sem perder-se a imagem vocal, totalmente indissociável da interpretação. Para a restauração de *Lawrence da Arábia* (*Lawrence of Arabia*, 1962), de David Lean, a voz

9. Entrevista origalmente publicada, em Luiz Nazario, *À Margem do Cinema*, São Paulo, Nova Stella, 1986, pp. 87-89. Edição limitada e esgotada; texto aqui revisto e corrigido.

de Peter O'Toole foi tecnicamente "rejuvenescida" no computador para a gravação dos diálogos necessários às partes remontadas. E para criar a voz do castrado em *Farinelli* (*idem*, 1994), de Gerard Corbiau, Christophe Rousset fundiu as vozes do contratenor Derek Lee Ragin e da soprano Ewa Mallas-Godlewska até atingir uma tessitura de três oitavas quase sobrenatural.

Na Universidade de Stanford, no seu Laboratório Karma[10], seguindo os passos de John Pierce, antigo diretor do Bell Laboratories que cunhou a palavra "transistor" e criou o primeiro satélite de comunicações; e de Max Mathews, considerado o pai da música eletrônica, o professor John Chowning descobriu, em 1967, que, em dada freqüência, os padrões de vibrações de dois aparelhos oscilantes geravam tons harmoniosos assemelhados aos dos instrumentos musicais, numa fórmula que ficou conhecida como "síntese FM", patenteada com exclusividade, em 1977, pela Yamaha, que sete anos depois lançou no mercado o popular sintetizador DX7, que equiparam mais de vinte milhões de computadores em todo o mundo, gerando US$ vinte milhões em *royalties* para a Universidade de Stanford e o Karma. O atual objetivo do Dr. Chowning é desenvolver um sintetizador musical capaz de reproduzir não apenas o som exato de cada instrumento, mas também o estilo único de qualquer instrumentista ou cantor: seus pesquisadores esperam obter, mais que sons e vozes sintéticos que reproduzem vozes e sons humanos, *interpretações* humanas sintetizadas, por meio do desenvolvimento da tecnologia de *softwers* conhecida como *waveguides* (guias de ondas), inventada por Julius Smith III (um músico que se tornou engenheiro elétrico e obcecou-se com a falta de "sons realistas" para instrumentos musicais) e que recria matematicamente o prefixo indicativo dos instrumentos visando à criação de um "teclado universal". O sintetizador VL1 da Yamaha conta com 128 sons *waveguide* modificáveis por três rodas que controlam a vibração, a variedade de intensidade e a força com a qual uma nota é assoprada ou dedilhada, além de um tubo de controle de respiração que permite aos intérpretes acrescentar alterações sutis de expressão ao assoprar enquanto tocam as notas no teclado, produzindo entonações "vivazes", "tristes" ou "distorcidas". Um novo passo no sentido da substituição do cantor humano pela máquina cantante foi a soprano virtual Sheila, criada pelo pesquisador Perry Cool, que gravou suas vocalizações com músicos populares gregos. O Dr. Chowning é otimista: "Teremos um bom modelo de Pavarotti muito tempo depois que ele se for [...] Com certas autorizações, um cantor (sintetizado) poderia interpretar obras que não tenham sido compostas durante a vida dele"[11].

Contudo, todas essas mágicas de Douglas Trumbull, John Dykstra, John Stears, Richard Edlund, Dennis Muren, Chris Walas, Stan Winston, Walt Conti, Eric Brevig, Roy Arbogast, Gregory Aver, Dick Smith, Rick Baker ou Rob Bottin estariam perdidas sem a luz exata. Porque, como observou Fellini, é a luz o primeiro dos efeitos especiais:

> A luz é, no cinema, ideologia, sentimento, cor, tom, profundidade, atmosfera, narrativa. A luz é aquilo que acrescenta, reduz, exalta, torna fantástico o real, transforma em miragem a rotina, acrescenta transparência, sugere tensão, vibrações. A luz esvazia um rosto ou lhe dá brilho [...] A luz é o sal alucinatório que, queimando, destaca as visões[12].

Ao servirem à imaginação delirante, os efeitos vão se tornando autônomos. Não é possível filmar *in natura* monstros compósitos, discos voadores, paisagens cósmicas – toda a *imagerie* da ficção científica só se torna objetivamente presente pelo ilusionismo técnico. E, para que se torne, além de visível, "crível", é preciso sempre aperfeiçoar a técnica ilusionista. Logo, a imaginação

10. Nome mais conhecido do Center for Computer Research in Music and Acoustics (Centro para Pesquisas de Computador em Música e Acústica).

11. Em artigo escrito por Don Clark para o *The Wall Street Journal*, publicado na *Gazeta Mercantil*.

12. Federico Fellini, Giovanni Grazzini, *Entrevista sobre o Cinema*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1986, pp.107-108.

deverá servir à consecução dos efeitos que se tornam progressivamente uma atração em si mesmos.

A câmera desloca-se cada vez mais de forma ágil e surpreendente, e sua dinâmica é desenvolvida até limites que obrigam a uma mudança da própria percepção do homem. Em *La Region Centrale*, Michael Snow usou um aparelho, construído por Pierre Abeloos, que permite que a câmera e seu suporte girem, independentemente, em seus eixos, em todas as direções possíveis num número ilimitado de combinações de movimentos e velocidades. Desde então, graças ao *steamdican* giroscópio, a câmera salta com os demônios de *O Exorcista II: O Herege* (*Exorcist II: The Heretic*, 1977), de John Boorman; corre na mesma velocidade de um homem pelo estreito corredor de *O Barco, Inferno no Mar* (*Das Boot*, 1981), de Wolfgang Petersen; percorre os mais estranhos trajetos em *A Morte do Demônio* (*The Evil Dead*, 1983), de Sam Raimi; simula a vertigem de um projétil teleguiado atravessando canos ou passando por baixo de automóveis, em *Runaway, Fora de Controle* (*Runaway*, 1984), de Michael Crichton; torna-se desenfreada em *Uma Noite Alucinante* (*Evil Dead II*, 1987), de Sam Raimi; e sobe pelas paredes em *Arizona Nunca Mais* (*Raising Arizona*, 1987), de Joel e Ethan Coen. Paralelamente, o sistema de projeção apresenta suas inovações, como o Imax, que utiliza uma película de 65mm; ou MaxiVision48, desenvolvido por Dean Goodhill, que projeta a 48 quadros por segundo, gerando uma imagem cinco vezes mais nítida; ou o Omnimax, em tela esférica de 360 graus, que envolve totalmente o espectador. O som, estereofônico e amplificado, realça a sensação de relevo da imagem, que não pode ser inteiramente abarcada com os olhos, superando a história e o conteúdo em autênticas "viagens" psicodélicas.

As técnicas de *stop-motion* com miniaturas também chegam aos limites da perfeição: criada por Landislas Starevitch nos anos de 1920 e desenvolvida, entre outros, por George Pal, Ray Harrihausen e Phil Tippett, a animação de marionetes é aperfeiçoada pelo computador nas maravilhosas seqüências em que um monstro de *marshmallow* ataca Nova Iorque, em *Os Caça-Fantasmas* (*Ghostbusters*, 1984), de Ivan Reitman; em que docinhos e bolachas saem da tumba em *O Enigma da Pirâmide* (*Young Sherlock Holmes*, 1985), de Barry Levinson; em que uma latinha de refrigerante se anima numa *performance* musical em *O Rapto do Menino Dourado* (*The Golden Child*, 1986), de Michael Ritchie; em que minúsculas naves espaciais procriam em *O Milagre que Veio do Céu* (*Batteries not Included*, 1987), de Matthew Robbins.

No romance *Sol Nascente*, Michael Crichton escreveu que vivíamos a última geração que entende a expressão "ver para crer". Não podemos mais acreditar nas fotografias que ilustram as notícias; e não pelo fato de que as imagens foram selecionadas e editadas segundo o ponto de vista de quem as assim selecionou e editou, pois essa parcialidade sempre foi levada em conta; o que está agora em questão é a própria realidade da imagem enquanto representação de uma realidade qualquer. Tudo numa imagem, desde a forma até o conteúdo, pode agora ser alterado, modificado, distorcido, redimensionado, restaurado ou suprimido digitalmente. As interferências digitais nas transmissões ao vivo das imagens do real dão à realidade a aparência de uma ficção: a cobertura da Primeira Guerra do Golfo (1991), realizada com exclusividade pela CNN, ganhou vinhetas e trilha sonora; a da Segunda Guerra do Golfo (2003), realizada por um *pool* de canais a cabo, aperfeiçoou essas transmissões diretas com aberturas personalizadas, *talk shows* com soldados acampados no deserto e programas de variedades sobre a vida dos combatentes. Nesse mundo pós-moderno – e talvez pós-humano – o digital desmaterializa a imagem e instaura uma realidade imaginária, de modo que nada mais é perceptível como "verdade". Nenhuma fotografia serve mais como prova; a imagem perdeu a credibilidade. As novas tecnologias digitais transformam a imagem em movimento numa estrutura inteiramente construída: o que na era moderna era material e concreto tornou-se, na era pós-moderna, abstrato e fluido. Com a

clonagem digital das figuras e a edição não-linear, as imagens físicas tornam-se imagens puras, destacadas de qualquer referência humana. O filme de atores confunde-se com a animação, enquanto a animação aproxima-se do filme de atores. Os mundos paralelos do cinema de animação e do cinema de atores fundem-se na dimensão da *imaginação materializada* pelo digital.

Os marcos dessa revolução tecnológica aplicada ao cinema podem ser identificados em *Uma Cilada para Roger Rabbit* (*Who Framed Roger Rabbit*, 1988), de Robert Zemeckis, no qual personagens desenhados e atores reais contracenam como se estivessem numa mesma dimensão, aqueles penetrando no universo do filme de ação ao vivo, estes penetrando no universo da animação; e em *O Segredo do Abismo* (*The Abyss*, 1989), de James Cameron, em que uma medusa extraterrestre, líquida e multiforme cria vida a partir de uma mesa digital. A computação gráfica substitui os monstros mecânicos do cinema, cujos movimentos eram fotografados quadro-a-quadro; as paisagens reais, filmadas em caras locações; as cenas de massas, ensaiadas com milhares de figurantes; e as seqüências de catástrofe, com destruição de trabalhosas maquetes, por mesas operadas por uns poucos técnicos digitais altamente qualificados. As novas técnicas passam a criar animais imaginários e verdadeiros, multidões de figurantes, locações e desastres impossíveis de se conseguir ou de se controlar na filmagem de ação ao vivo. Em *Entrevista com o Vampiro* (*Interview With the Vampire: The Vampire Chronicles*, 1994), de Neil Jordan, as estátuas de um cemitério ganham vida à passagem do vampiro Lestat; em *Forrest Gump* (*idem*, 1994), de Robert Zemeckis, personagens reais como Elvis Presley, Robert Kennedy e Richard Nixon convivem com Tom Hanks na dimensão do falso documentário; e a Marcha de Washington é recriada a partir de um pequeno grupo de figurantes, mutiplicados num efeito de cascata no computador; o mesmo efeito é usado nas novas animações, poupando meses de trabalho aos animadores: em *Space Jam* (*idem*, 1996), de Joe Pytka, para lotar o estádio com milhares de espectadores; em *Mulan* (*idem*, 1998), de Barry Cook e Tony Bancroft; e *Príncipe do Egito* (*Prince of Egypt*, 1998), de Brenda Chapman, Steve Hickner e Simon Wells, nas cenas multitudinárias de batalha. O artesanato minucioso, na tradição de Willis O'Brien ou Ray Harryhausen, cujas criaturas tinham seus movimentos "quebrados" pelo *stop-motion*, tende a desaparecer. Raros são agora os filmes hollywoodianos com efeitos inteiramente realizados com bonecos fotografados quadro-a-quadro, mesmo com o aperfeiçoamento do *stop-motion* na técnica de *go-motion*, como no caso de *O Estranho Mundo de Jack* (*Nightmare Before Christmas*, 1993), ou *James e o Pêssego Gigante* (*James and the Giant Peach*, 1996), ambos realizados por Henry Selick. Mais recentemente, a técnica de *performance animation motion captured* faz um boneco de sessenta centímetros, dotado de sensores, transmitir seus movimentos como informações digitais a um computador, que analisa os dados e gera uma representação animada do modelo.

Menos poética que os "efeitos especiais", a computação gráfica é, porém, mais eficaz, obtendo, pela intervenção direta na imagem, *transformações completas sem cortes*. A mutação é mais bem-realizada no cinema digital que a velha elipse acrescida de sobreposição e fusão de cenas no cinema de efeitos especiais, cujo exemplo clássico é a seqüência de transformação de Spencer Tracy em *O Médico e o Monstro* (*Dr. Jeckyll and Mr. Hyde*, 1941), de Victor Fleming; e mais bem-realizada que na técnica de *anatomatismo* (em que mecanismos permitiam a visão do processo de mutação por meio da montagem dos planos de suas diversas fases) lançada em *Um Lobisomem Americano em Londres* (*An American Warewolf in London*, 1981), de John Landis, que a empregou também no clipe *Thriller*, com Michael Jackson. Em *O Exterminador do Futuro II* (*Terminator 2: Judgment Day*, 1991), de James Cameron, o *anatomatismo* foi substituído pela técnica de *keyframe animation*, inteiramente realizada em computador: aqui, o andróide é um mutante que se transforma de metal líquido a tapete xadrez, voltando instantaneamente à forma humana sem necessidade de cortes. Em *O Máscara* (*The Mask*, 1994),

de Charles Russell, Jim Carrey pôde viver estranhas mutações físicas como nos cartuns de Tex Avery: seu queixo cai sobre a mesa; sua língua desenrola-se como um tapete vermelho; os olhos saltam das órbitas como dois foguetes; e o coração pulsa como iô-iô dentro do peito; ele ainda engole bananas de dinamite e saca do nada gigantescas metralhadoras.

Com os efeitos digitais substituindo os efeitos mecânicos, os astros do cinema digitalizado passam, cada vez mais, a representar em solidão: seus coadjuvantes são cartuns invisíveis, monstros virtuais e fenômenos catastróficos produzidos em gabinete por *designers* gráficos. Não há mais sequer um cenário de fantasia ao redor: o fundo é todo azul (*blue screen*) ou todo verde (*green screen*); as paisagens e os coadjuvantes são aglutinados na pós-produção. Os atores só contam com a própria imaginação: quando Bob Hoskins ensaiava, nos bares, para *Uma Cilada para Roger Rabbit*, e conversava com os "amigos imaginários" com os quais contracenaria, todos pensavam que ele havia ficado louco.

Os técnicos sonham em realizar filmes com atores mortos, armazenando imagens e dados de falecidas estrelas em computadores que comporão, eletronicamente, "filmes inéditos" de Greta Garbo, por exemplo. O ator virtual insinuou-se pela primeira vez no cinema quando Dennis Muren criou o homem de vitral de *O Enigma da Pirâmide* (*The Young Sherlock Holmes*, 1985). A era dos atores virtuais foi prevista em *Max Headroom* (*idem*, 1986), de Rock Morton e Annabel Jankel. Pouco depois, em *Encontro em Montréal* (*Rencontre à Montreal*) um pioneiro vídeo de sete minutos criado por Nadia e Daniel Thalmann, Marilyn Monroe passa da forma de esquema para a de uma estátua de pedra, depois de ouro e, finalmente, com um beijo de Humphrey Bogart, ganha vida e os dois marcam um encontro num bar da Praça Jacques Cartier, onde ele diz a frase inevitável: "Play it again, Sam". Em 1989, Nadia Thalmann previu: "Daqui a cinco anos, o cinema poderá produzir atores sintéticos, com aparência tão verdadeira que será impossível distinguir as cenas artificiais das vividas por seres reais".

De fato, quando Brandon Lee foi morto acidentalmente durante as filmagens de *O Corvo* (*The Crow*, 1993), de Alex Proyas, por um disparo de revólver com bala verdadeira, o produtor recorreu à computação gráfica para concluir as duas cenas que faltavam: Eric chegando em casa para testemunhar a violação de sua namorada pelos bandidos; e dando um soco no espelho de seu quarto após retornar da tumba. Um dublê representou o ator; depois, o rosto do dublê foi apagado e o de Brandon inserido no lugar. Desde então, os modernos membros da indústria cinematográfica querem "ser Deus".

Stan Winston construiu para *Parque dos Dinossauros* (*Jurassic Park*, 1993) um réptil mecânico de 7,5 m, capaz de correr a oitenta km/h. Mas os primeiros testes com *monstros digitais* convenceram Spielberg a tomar esse caminho. E os dinossauros "foto-realistas" tornaram o filme uma das maiores bilheterias de todos os tempos.

Kenneth Banagh percebeu os perigos da digitalização de humanos ao realizar seu *Frankenstein de Mary Shelley* (*Mary Shelley's Frankentein*, 1994) e declarou: "No futuro, os atores serão substituídos por imagens de computador".

Já em *O Juiz* (*Judge Dredd*, 1995), de Danny Cannon, nas cenas de perseguição de motocicleta, Sylvester Stallone foi subsituído por imagens digitalizadas de sua silhueta. Logo a técnica de *morphing*, usada para projetar o envelhecimento de uma pessoa e modificar expressões, popularizada no clip *Black or White*, de Michael Jackson, serviu à ILM para operar a única imagem conhecida da viúva Nicole Clicquot, com 78 anos em 1856, fotografando duas modelos adolescentes com características físicas semelhantes e fundindo os três retratos até obter uma imagem da viúva Clicquot aos 27 anos, idade que tinha quando fundou seu negócio de champanha.

O animador gráfico intervém na imagem como num corpo vivo ou numa massa de modelar: usando a tela como palheta ou mesa de operação e o *mouse* como pincel ou bisturi, ele tem algo de cirurgião e artista plástico, capaz de transformar a bela modelo Natasha

Henstridge na monstruosa Sil de *A Experiência* (*Species*, 1995), de Roger Donaldson. A animação de humanos tornou os atores de carne e osso descartáveis, e a perfeição da computação gráfica levou os personagens virtuais a estrelar filmes de ação ao vivo: *Gasparzinho* (*Casper*, 1995), produzido por Steven Spielberg, foi o primeiro personagem totalmente digital a *protagonizar* um filme. *Jumanji* (*idem*, 1995), de Joe Johnston, superou *Parque dos Dinossauros* ao "clonar" *animais existentes*, produzindo uma manada virtual de elefantes, rinocerontes e zebras. Simultaneamente, John Lasseter, que vinha de curtas-metragens premiados realizados por sua empresa, a Pixar, tem as idéias encampadas pela Disney, que já experimentara o digital em *Tron*, e realiza o primeiro desenho animado de longa-metragem inteiramente digital: *Toy Story* (*idem*, 1995). Em *Coração de Dragão* (*Dragonheart*, 1996), de Rob Cohen, John Swallow deu um passo além, baseando o retrato visual do monstro, dublado por Sean Connery, nas expressões do próprio ator; por meio de gravações de seus velhos filmes, os *designers* gráficos puderam apreender seus maneirismos físicos, seu comportamento sob o impulso das mais variadas emoções, formando uma biblioteca de expressões pessoais (visemas) a serem aplicadas no modelo do dragão. Em *Multiplicity* (1996), de Harold Hamis, a computação gráfica permitiu a Michael Keaton contracenar com três cópias de si mesmo.

Os efeitos gráficos passam a responder pela metade do orçamento de uma megaprodução de sucesso, num investimento cujo retorno é garantido pelo impacto de seus resultados. As diferentes técnicas coexistem e completam-se: em *Independence Day* (*idem*, 1996), de Roland Emmerich, a Casa Branca era uma maquete perfeita de 1,5 metro de altura por 3,5 metros de comprimento, construída de gesso e madeira, e explodida com um coquetel de gasolina e pólvora; os aviões de guerra que bombardeiam os alienígenas eram aeromodelos movidos por controle remoto e multiplicados por efeitos digitais; e as gigantescas naves não passavam de pequenos modelos de fibra de vidro criados artesanalmente e digitalmente inseridos nas imagens das cidades; em *Inferno de Dante* (*Dante's Peack*, 1997), de Roger Donaldson, Pat McClung usou miniaturas, computação, *blue screen* e jornal picado para simular cinzas que cobrem a cidade; em *Volcano* (*idem*, 1997), de Mick Jackson, imagens filmadas dos prédios reais do Cedars-Sinai Hospital e do Beverly Center foram combinadas com a maquete do vulcão Mount Wilshire, cuja lava era feita de uma gelatina usada para engrossar *milk-shake*; também o T-Rex de *O Mundo Perdido* (*The Lost World: Jurassic Park*, 1997), de Steven Spielberg, era um mecanismo de dois andares de altura funcionando com tecnologia de avião – todos os celulares eram desligados durante as filmagens – com montagem alternada de planos de efeitos gráficos e ação ao vivo com fusões e elipses. Em *Tropas Estelares* (*Starship Troopers*, 1997), de Paul Verhoeven, os atores lutavam contra marcas vermelhas no chão do *set* – batalhas efetivadas apenas na pós-produção contra os monstros gráficos de Phil Tippett. Em *Batman & Robin* (*idem*, 1997), de Joel Schumacher, os atores transformavam-se, em dado momento, em imagens digitalizadas, sem que o público se apercebesse disso. Uma companhia japonesa criou a cantora digital Kyoko Date, que se tornou popular entre os adolescentes. Os técnicos afirmam que logo chegarão à criação de atores digitais tão perfeitos quanto os dinossauros de Spielberg. O digital – verdeira catástrofe para os atores – não deixa nem os mortos em paz. No videoclipe *Free as a Bird*, John Lennon foi ressuscitado por computador; no episódio "You, Murder", de *Tales from the Crypt*, produzido para a televisão, Robert Zemeckis "exumou" Humphrey Bogart para trabalhar ao lado de Isabella Rosselini, maquiada como sua mãe Ingrid Bergman em *Casablanca*; em anúncios da TV americana, John Wayne foi obrigado a renascer para vender cerveja, e Fred Astaire voltou da tumba para dançar com um aspirador de pó.

Em *Titanic* (*idem*, 1997), um filme sobre "o fim de uma era de inocência, quando se acreditava que a ciência salvaria o mundo", James Cameron deu um passo além. Quando, em 1985, o oceanógrafo Robert Ballard

descobriu o local exato onde o *Titanic* jazia, naufragado por causa de seis pequenos buracos no seu casco, produzidos pelo impacto com um *iceberg* no Atlântico Norte, constatou-se que o aço usado no casco não era da melhor qualidade, suas imperfeições facilitaram o rasgo na estrutura. Muitos de seus objetos foram trazidos à tona para serem vendidos a colecionadores. Desde então, o *Titanic* transformou-se numa obsessão para James Cameron e outros místicos da catástrofe. Todo um repertório de fatos sinistros associados ao navio foi coletado e divulgado: o capitão Edward Smith estava mais preocupado em entreter os ricos passageiros que em comandar o barco; o telegrafista enviava tantos telegramas dos viajantes às suas famílias que acabou ignorando as mensagens de outros navios, que alertavam sobre o gelo, inclusive a do *Californian*, dezenove milhas à frente, que havia cruzado com o *iceberg* fatal; a orquestra de bordo tocava a valsa *Songe d'Automne*, do britânico Archibald Joyce, enquanto o navio afundava. Ainda na fase da pré-produção de *Titanic*, Cameron encomendou um modelo em miniatura do navio à equipe, pensando que esse seria seu principal recurso durante as filmagens. Com o tempo, percebeu que, para alcançar o resultado desejado, seria preciso trabalhar com um navio tão grande quanto o verdadeiro *Titanic*. No prazo recorde de cem dias, e ao preço de quarenta milhões de dólares, o maior tanque de água ao ar livre do mundo, com capacidade para 68 milhões de litros, medindo mais de dez metros de profundidade, foi construído na praia de Rosarito, no México. Dentro do tanque, montado no Oceano Pacífico e virado para o mar aberto, para tirar proveito do horizonte, Cameron fez construir um *Titanic* apenas 10% menor que o verdadeiro, com 258 m de comprimento, conectado a um sistema hidráulico capaz de incliná-lo e afundá-lo conforme a necessidade. Outro tanque, equipado com outro sistema hidráulico de movimentação, era destinado às filmagens de cenas internas. *Titanic* foi o primeiro passo sério na direção dos atores digitalizados, pois o convés do navio estava repleto de passageiros virtuais. O *designer* Legato revelou-o: "A maior cena digitalmente produzida foi aquela em que Jack grita 'Sou o rei do mundo'. A câmera se eleva da proa e continua se afastando: há mais de duzentos elementos gerados por computador. Todas as pessoas, exceto o casal da proa, foram digitalizadas".

Com o sucesso estrondoso do filme, o mundo inteiro quis tornar-se *Titanic:* restaurantes de Nova Iorque esgotaram por semanas todas as reservas para sua reprodução do cardápio do último jantar do *Titanic*. CDs, vídeos, pôsteres, revistas, livros, álbuns, todo o mercado cultural da humanidade foi inundado pela catástrofe embalada na estampa de rato branco de Leonardo DiCaprio e nas canções lamurientas de Céline Dion. Para Legato, a criação digital de seres humanos para segundo plano tornou-se inevitável; já a criação de personagens dramáticos virtuais é algo mais difícil:

> esperar que um animador consiga gerar as infinitas nuanças de uma pessoa específica, com todas as escolhas surpreendentes que um bom ator faz num átimo, ou que consiga perpetrar as reações criadas pela química de um ator com outro (...) está fóra de cogitação no momento. Não temos idéia do amálgama mágico que constitui um desempenho memorável. Você teria de ser um animador absurdamente brilhante para fazer um único personagem complexo, que dirá um elenco inteiro.

Na refilmagem de *Psicose* (*Psycho*, 1998), Gus Van Sant acreditou render uma homenagem a Hitchcock fazendo o mestre reviver uma de suas famosas aparições relâmpago, acompanhado pelo estranho discípulo-plagiador em animada conversinha. Profanações como essa não desencadeiam mais protestos, só piadas na noite do Oscar. Em *Godzilla* (*idem*, 1998), de Roland Emmerich, Steve Puri gerou uma "criatura de um milhão de polígonos". Logo foi produzido, sem causar alarde, o primeiro filme estrelado pelo clone de um ator morto: *Everythings's George*, com a imagem de George Burns representando o fantasma do ator George Burns. O produtor Paul Greenberg obteve os direitos sobre a imagem de Burns cinco semanas após o falecimento do ator. No filme, (a imagem de) Burns chega ao céu e tenta reencontrar a esposa, que está num nível superior do paraíso; para ascen-

der a esse nível, ele tem que retornar à Terra e ajudar um mortal. O ator foi recriado por meio de um modelo de sua cabeça escaneado e animado pela *performance animation motion captured*, com sensores ligados ao velho ator Frank Gorshin. Somente olhos bem-treinados conseguem perceber que o falecido George Burns não atua no filme.

O primeiro filme com atores inteiramente digitais deveria ser, sintomaticamente, uma nova versão de *Frankenstein*, 2000. Produzido pela *Universal*, o filme apresentaria atores sintéticos vivendo todos os papéis – os dos humanos e o da criatura. John Swallow foi encarregado de *reproduzir* um ser humano. O invólucro da pele e como ele se move e se estica por meio de um feixe de músculos presos por tendões em um osso – colocar tudo isso em um computador para a reconstrução é uma tarefa difícil e desagradável. Swallow não revelou se os personagens seriam baseados em atores reais. Mas ele acreditava que essa se tornaria uma tendência inevitável.

Os atores podem até gostar da idéia dos simulacros fílmicos, que lhes abrirá todo um novo campo. Há uma verdadeira obssessão em reconstruir Humphrey Bogart. Os atores espertos irão ao computador para se escanear, fazendo um *copyright* de sua presença, manerismos e personalidade. As profeciais de Nadia Thalmann, Kenneth Branagh e outros está a se cumprir: depois dos bonecos digitais humanizados da animação *Final Fantasy* (*idem*, 2002); depois do Gollum, de *O Senhor dos Anéis* (*Lord of the Rings*, 2002), de Peter Jackson, o monstro virtual que contracena com os humanos e cujas expressões foram digitalmente escaneadas de um ator que jamais aparece em cena, e cuja *performance* só pode ser apreciada no *making of* do filme; e sobretudo depois da perfeita humanização dos bonecos virtuais da série de curtas de animação *Animatrix* (2003), os espectadores já se perguntam ao olhar para a tela: "São atores reais ou virtuais?"

Em 2003, o ator Mike Myers fechou um contrato com a Dreamworks pelo qual poderá contracenar com Marilyn Monroe e Humphrey Bogart, entre outros astros mortos: a empresa, que desenvolve o projeto "*sampler* de cinema", pretende adquirir os direitos de clássicos, criar novos cenários e incluir digitalmente novas imagens para filmes "inéditos" com o material reciclado. Assim se processa, em ritmo vertiginoso, a destruição digital da memória coletiva. Os novos seres humanos digitais do cinema deverão ser diretos, naturais e íntimos: andarão, falarão, atuarão, agirão, dançarão, cantarão e farão amor, como se fossem sair da tela para dar autógrafos. O filme *Simone* (*idem*, 2003), de Andrew Niccol, brinca com essa possibilidade cada vez mais concreta: a atriz virtual, criada pelo decadente cineasta vivido por Al Pacino, transforma-se numa sensação da mídia, e sua popularidade é tamanha que ela concorre ao Oscar – ninguém sabe que ela só existe na dimensão dos *bitmaps*. Assim, podemos antever que os astros do futuro viverão num permanente desemprego milionário: ociosos felizardos ou amaldiçoados, pois é difícil dizer se isso se constituiria num benefício ou num malefício, eles estariam condenados a ficar bebericando à beira de uma piscina, enquanto o filme em que "atuam" é rodado sem eles. Como Dorian Gray, os astros venderiam sua melhor imagem para "atuar", eternamente no modo virtual, enquanto envelheceriam numa viciosa inatividade.Tal como os robôs substituem os operários no trabalho e bonecos graficamente animados tomam o lugar de locutores de TV e atores de cinema, os clones tornarão os próprios seres humanos supérfluos; os computadores eliminam massas de figurantes nos *sets* e locações.

James Cameron declarou certa vez: "Meu trabalho com efeitos especiais sempre foi feito com bonecos de borracha. Por isso, atores são, para mim, bonecos de borracha sofisticados". Se a carreira dos astros e estrelas é sempre uma apaixonante metáfora da vida, a clonagem desvaloriza o ator em sua glória e decadência para só valorizar uma sua imagem "clichê", eternamente igual a si mesma. Assim, o fotógrado David LaChapelle não hesitou em publicar, na revista *Allure*, uma fotomontagem à revelia da atriz Mira Sorvino como Joan Crawford num dos módulos do ensaio fotográfico que a atriz rejeitou. LaChapelle retocou uma foto de Sorvino como Mar-

lene Dietrich, mudando a maquiagem e o fundo no computador, inserindo outra personagem, para recriar, a seu bel-prazer, a cena de *Mamãezinha Querida* (*Mommie Dearest*, 1981), de Frank Perry, em que Faye Dunaway, como a Crawford, obrigava a filha a decepar suas roseiras. Fabricando *realidades* que só existem virtualmente; criando corpos irreais ou deformando corpos reais (a perna mutilada de Gary Sinise em *Forrest Gump*; ou os corpos esburacados e deformados de Meryl Streep e Goldie Hawn em *A Morte lhe Cai Bem* (*Death Becomes Her*, 1992), de Robert Zemeckis; os beiços monstruosos de Eddie Murphie em *O Professor Aloprado* (*The Nutty Professor*, 1996), de Tom Shadyac; criando seres virtuais – homens, animais e monstros – a partir da imaginação ou da realidade; ressuscitando astros e estrelas; e confundindo a ficção com o documentário, em filmes como *Zelig* (*idem*, 1983), de Woody Allen; *Forrest Gump* (*idem*, 1994); e *Contato* (*Contact*, 1997), de Robert Zemeckis, os computadores tendem a destruir a memória da humanidade. Em *Frida* (*idem*, 2001), Julie Tamor transforma os fatos trágicos da biografia de Frida Kahlo em poesia, num exemplo das possibilidades do uso artístico da animação (o pesadelo animado pelos Irmãos Quay) e da computação gráfica (nas cenas da "viagem à Gringolândia" ou dos surrealistas *tableaux vivants*). Já para *O Pianista* (*The Pianist*, 2002), de Roman Polanski, a perfeita reconstituição do gueto de Varsóvia nada deveu, como muitos imaginam, à computação gráfica; o cineasta não queria usar efeitos para reproduzir as ruínas do gueto, e só decidiu aceitar o desafio de rodar essa história ao encontrar um bairro demolido na ex-Alemanha oriental que poderia servir-lhe pefeitamente de cenário; talvez venha daí a impressão de "documentário" que o filme transmite: a realidade do gueto é representada em imagens ainda materiais.

Michelangelo Antonioni experimentou a imbricação de vídeo e cinema em *O Mistério de Oberwald* (*Il Mistero di Oberwald*, 1980), com resultados precários; essa imbricação atingiu maior sofisticação no *Zoetrope Studios*, de Francis Ford Coppola, a partir de *O Fundo do Coração* (*One From the Heart*, 1982). Essa imbricação permitiu, no cinema de animação, a partir de *A Ratinha Valente* (*The Secret of Nimh*, 1982), de Don Bluth, uma diversificação inédita de cores, chegando alguns personagens daquele filme a contar com até 26 tonalidades. Em *Júlia e Júlia* (*Julia and Julia*, 1987), Peter del Monte já recodificava com bons resultados para as telas de cinema imagens originalmente gravadas em vídeo de alta definição. Hoje, filmes produzidos a partir de material gravado por câmeras digitais circulam nos cinemas comerciais sem que os espectadores comuns os diferenciem dos filmes rodados em película: *Buena Vista Social Club* (*idem*, 2001) e *O Hotel de Um Milhão de Dólares* (*The Million Dollar Hotel*, 2002), de Wim Wenders; *Sinais e Maravilhas* (2002), de Jonathan Nossiter; *O Quarto das Magas* (2002), de Claude Miller; *A Inglesa e o Duque* (*L'Anglaise et le Duc*, 2002), de Eric Rohmer; *Dançando no Escuro* (*Dancer in the Dark*, 2002), de Lars von Trier. Os vídeos de alta resolução 24P solucionaram o velho problema da captação de imagens a 30 *frames* por segundo, trabalhando a 24 *frames* por segundo, ou seja, na mesma velocidade dos projetores de películas; supertrucas como *Smoke*, *Fire* e *Inferno* manipulam a imagem com total flexibilidade; e os *film printers* imprimem os negativos com precisão cada vez maior. Pode-se trabalhar com todos os formatos existentes num mesmo e único projeto graças à digitalização da imagem, preservando as qualidades fotoquímicas da película, suporte ideal de todas as finalizações.

Já George Lucas e a *Disney* apontam um caminho diferente e extremamente perigoso: a *dijection*, ou *video digital projection*, sistema de projeção digital de filmes realizados ou não com câmeras digitais, mas de algum modo digitalizados, substituindo películas e projetores por computadores e telas eletrônicas, exibindo imagens de mais de dois milhões de pixels arquivadas em fitas ou *chips* e enviadas por satélite, cabo ou fibra ótica diretamente de um único estúdio de produção para as cabines das milhares de salas de exibição em todo o mundo. Por meio desse *e-cinema*, produzir uma cópia de uma

produção de cinema tornar-se-á tão simples quanto duplicar um arquivo num computador.

A tecnologia digital dá muita esperança aos amadores: câmeras *Digital Vídeo* (DV) com fitas mini-DV, cujo preço cai a cada ano, associadas a computadores pessoais, que se aproximam do poder de processamento dos equipamentos profissionais, e nos quais podem ser instalados gravadores de DVD capazes de finalizar as produções em disco, substituindo a custosa ilha de edição, conferem a trabalhos caseiros uma "qualidade *broadcast*" similar à observada em canais de TV[13]. Seguindo o princípio americano do *faça você mesmo*, uma massa de jovens "cineastas" surge da noite para o dia por obra dessas aparentes facilidades. Nos festivais que se multiplicam como cogumelos ao redor do mundo, aumenta a cada ano o número dos que inscrevem trabalhos – sobretudo documentários – no formato digital. Aqueles vídeos mais consistentes podem ser exibidos em salas comerciais desde que suas matrizes digitais sejam convertidas em película por meio do caro processo de Kinoscopia[14] ou do mais econômico Datacine[15]; mesmo assim, essa conversão, que pode custar de um a quatro mil dólares por minuto, anula a economia conseguida com a edição digital e ainda fica muito aquém da qualidade da imagem filmada em película. Um filme gravado com câmeras baratas gera imagens distorcidas como as do filme *A Bruxa de Blair*; para se obter uma imagem digital kinescopada da qualidade de *A Ameaça Fantasma*, de George Lucas, é preciso investir cem mil dólares na aquisição de uma câmera profissional. Mas serão os grandes estúdios, que hoje gastam quatro bilhões de dólares por ano em distribuição e exibição nas salas de cinema, os maiores beneficiários do cinema: suas produções seriam "transmitidas" via satélite ou fibra ótica de um único centro de exibição para milhares de salas. Os otimistas calculam que, dentro de uma década, existirão 135 mil salas tradicionais contra cinco mil salas digitais, e que essa lenta, mas gradual, substituição da película pelo digital trará uma "grande democratização", podendo-se ter de volta salas de cinema de pequeno porte (principalmente no interior) com programação comprada via Internet e exibida via satélite, com compras em consignação de quantas sessões forem necessárias para a demanda local. A maior vantagem estaria na eliminação dos custos de cópia (1.500 dólares cada uma), de projetores e projecionistas, de transporte e armazenamento das cópias. Por outro lado, os exibidores teriam de gastar cerca de cem mil dólares para adaptar cada uma de suas salas, e milhares de pessoas envolvidas na distribuição seriam desempregadas para sempre. Apenas 147 salas de cinema, sobre as 165.000 salas existentes em todo o mundo, dispõem de projetores digitais. O alto custo desses projetores, mais que o dobro do preço dos projetores normais, e o desinteresse da indústria cinematográfica em pagar o preço da digitalização das salas sem dispor de um repertório de filmes nesse formato impedem a implantação imediata desse projeto de digitalização das salas, embora se projetem para o futuro imensas possibilidades de lucro para o *e-cinema*, que englobará cinema, TV a cabo, transmissão por satélites, CD-ROM, DVD, Internet etc. Os exibidores tampouco se animam a pagar a conta, embora alguns analistas estimem que o *e-cinema* se imporá ao mundo até 2005. Podemos contar com forte reação de fabricantes de películas, laboratórios de revelação, distribuidores em geral e até do público. Nesse que é o projeto mais avançado do

13. Cf. Guido Cavalcante no *site* p.c.: *www.festcinedigital.com*, ativo na Internet em 2001.

14. Processo de transferência do vídeo para a película por meio de *scanners* de alta resolução que demoram cerca de vinte segundos por *frame*.

15. Processo mais rápido e econômico, com transferência em tempo real, com resolução muito próxima de 2K (ou duas mil linhas), somando 2.073.600 pixels, em que pixel/linha é a quantidade de pixels existentes dentro de uma linha (como há 2.048 pixels dentro de cada uma das 1.107 que definem a resolução do formato de vídeo, o número de dois milhões de pixels aproxima-se do mínimo necessário para reproduzir eletronicamente a imagem do negativo 35mm do cinema). No sistema HDTV a 24 FPS (quadros por segundo), a câmera digital grava na velocidade de rodagem da câmera de cinema e evita, assim, os problemas da conversão de trinta (29.97 frame rate em NTSC) para 24 (velocidade de projeção do cinema) na kinescopia do vídeo para película.

imperialismo cultural americano, os Estúdios de Hollywood eliminarão do processo de distribuição todo e qualquer intermediário local na meta do açambarcamento do mercado global. A empresa Pacific Bell já projeta o cabeamento do cinema: a transmissão por fibra ótica dos filmes, a serem produzidos digitalmente em alta definição, convertidos em dados numéricos e arquivados em provedores de capacidade ilimitada, que os enviarão diretamente dos estúdios que os produzirem para as equipes de pós-produção, e destas para as salas equipadas com projetores digitais em todo o mundo, eliminando a película, os laboratórios profissionais e todos os intermediários locais. Com o desaparecimento das cópias, suprimem-se depósitos e transporte, e a própria materialidade do filme, que existirá apenas num arquivo digital, que poderá ser modificado e adequado ao público de cada país, encerrando a história do cinema, já que não haverá mais a cópia zero aprovada pelo autor nos países que reconhecem o direito de autor ou aprovada pelo estúdio em que reina o *copyright*. Com o desaparecimento do suporte material, substituído por um banco de dados, todos os componentes de um filme (atores, idéias, escolhas estéticas e políticas) tornar-se-ão uma matéria única e infinitamente modificável[16].

Igualmente preocupante é a tecnologia usada para manipular a imagem em tempo real, ao vivo, no momento mesmo em que a câmera grava a cena e no mesmo instante em que essa é transmitida aos espectadores. Na fração de segundos entre os quadros de vídeo, qualquer pessoa ou objeto que se mova em primeiro plano pode ser retirado, e objetos que não se encontram ali podem ser inseridos como se pertencessem à cena. Em *Mera Coincidência* (*Wag the Dog*, 1997), de Barry Levinson, um assessor presidencial contrata um produtor de cinema para criar um falso incidente na Albânia e montar uma guerra virtual para desviar a atenção do público de um escândalo de corrupção presidencial. Logo essa ficção tornou-se realidade. Em operações de guerra em Kosovo, alvos sérvios foram marcados "ao vivo" numa operação intitulada Tiger para o disparo certeiro de munição teleguiada da aeronave não-tripulada Predator, chegando-se a atingir de 80 a 90% dos alvos móveis. Em janeiro de 2000, um bilhão de pessoas em 180 países assistiram a uma linha laranja traçada ao vivo pela Princeton Video Imaging, em Lawrenceville, Nova Jersey, num campo de futebol americano, durante a transmissão do Super Bowl. Mais tarde, anúncios não existentes nos estádios foram inseridos em placares, virtualmente, durante as transmissões ao vivo de partidas de beisebol. A CBS contratou a PVI para inserir o logotipo da rede em toda a cidade de Nova Iorque durante a transmissão de *The Early Show*. Com a difusão da tecnologia, a credibilidade das imagens transmitidas em telejornais se corroi, pois nenhuma imagem poderá mais ser verdadeira. Combinado com os serviços de *datamining* (que rastreiam gostos individuais e padrões de consumo dos navegadores da rede), a inserção virtual pode atingir pessoalmente cada consumidor do planeta através da rede ou da TV a cabo. Essa técnica, chamada de *plasticidade de pixel* por Steven Livingston, torna a credibilidade das notícias transmitidas pela TV tão suspeita quanto as velhas fotos retocadas a mando de Stalin. Com a manipulação da imagem em tempo real, atores mortos podem não apenas ser inseridos em anúncios pré-produzidos como também inseridos em uma transmissão ao vivo de um show de TV. Com a técnica de Video Rewrite pode-se adquirir, com alguns minutos de gravação, toda uma biblioteca de visemas de uma pessoa, e produzir imagens dessa pessoa dizendo coisas que ela não pronunciou, incluindo expressões que ela jamais usaria. Tim Bregler, da Universidade de Stanford, digitalizou dois minutos de gravação de domínio público de John Kennedy e, com seus visemas, compôs uma animação na qual ele discursava afirmando nunca ter se encontrado com Forrest Gump. Logo a técnica será tão acessível ao público em geral quanto é hoje o Adobe Photoshop, com o qual as pessoas se divertem manipulando, embelezando e, assim, simplesmente *destruindo* o próprio passado em seus álbuns de fotografia.

16. H. Béhar, "Le grand écran au bout du fil", em *Le Monde*, 15.4.1994.

O alvo mais vulnerável é a Internet, cujo conteúdo não é filtrado por nenhuma editoria responsável, por nenhum *conselho* de ética. Com a inserção virtual, a rede se tornará, cada vez mais, uma rede de falsificações, boatos, propagandas, mentiras, calúnias e difamações. Uma das mais temíveis armas políticas de manipulação, a *plasticidade de pixels* poderá subverter a civilização.

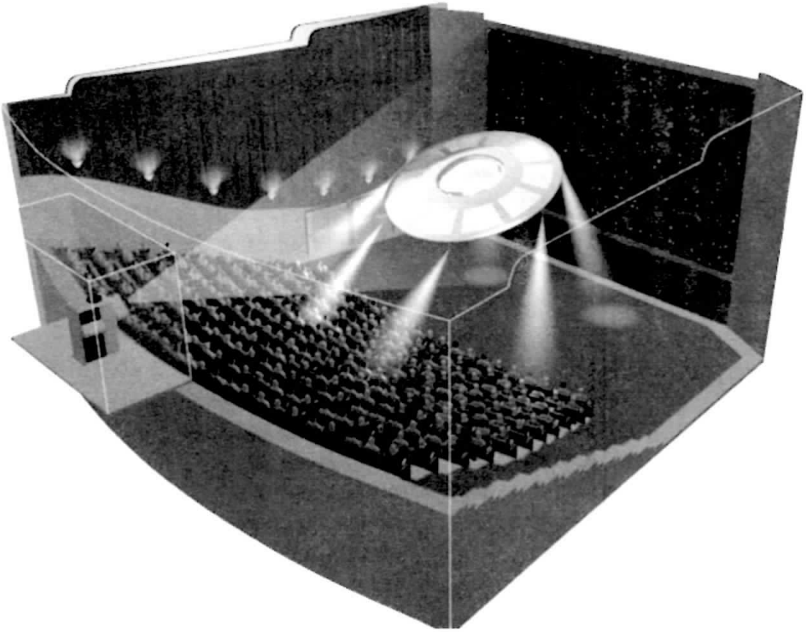
Mais comumente, os efeitos digitais servem à fantasia desgastada de animais fabulosos e monstros do espaço, com uma diferença, apontada pelo cineasta Paul Verhoeven: "A computação gráfica aplicada aos efeitos especiais no cinema tirou definitivamente os monstros e as criaturas fantásticas do escuro e da penumbra, escancarando-os à luz solar". Não é mais necessário mascarar os traços de artificialidade dos modelos com ângulos fotogênicos ou iluminação obscura; monstros e criaturas fantásticas podem ser "filmados" em qualquer ambiente, pois todos os seus movimentos e aparições têm ângulos e focos de luz previamente criados e ajustados no computador e suas imperfeições corrigidas digitalmente.

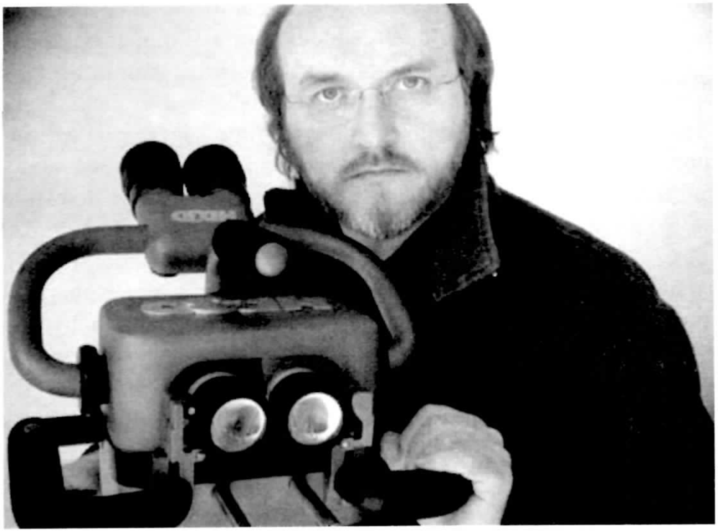
A desmaterialização da imagem traz ainda outro perigo apenas esboçado e que poderíamos definir como a *banalização da catástrofe*. No cinema mudo, Cecil B. de Mille introduziu a catástrofe nos filmes bíblicos: um terremoto engolia os basbaques que assistiam à crucificação em *O Rei dos Reis* (*The King of Kings*, 1927). A destruição de Nova Iorque em plena Depressão pelo *King Kong* (*idem*, 1933), de Merian Cooper e Ernst Schoedsack, foi uma sensação. Logo a evolução técnica permitiu a John Ford encenar impressionantes cenas de dilúvio em *Furacão* (*Hurricane*, 1937). O fim da Segunda Guerra com a bomba atômica americana, seguida da bomba nuclear russa e a conseqüente corrida armamentista, propiciariam, nos anos da Guerra Fria, um cinema inteiramente baseado na *imaginação da catástrofe*[17]: basta citar *A Guerra dos Mundos* (*The War of the Worlds*, 1952), de Byron Haskin. Mas é somente quando os EUA se vêem envolvidos na guerra do Vietnã que o cinema passa a refletir a catástrofe como inerente à própria civilização: nos anos de 1970, o sucesso de *Aeroporto* (*Airport*, 1970), de George Seaton, que associou catástrofe e efeitos especiais a astros e estrelas decadentes deu origem a uma série de *disaster-movies*: *O Destino do Poseidon* (*Poseidon's Adventure*, 1972), de Ronald Neame; *O Inferno na Torre* (*The Towering Inferno*, 1974), de John Guillermin – ambos produzidos por Irwin Allen; *Terremoto* (*Earthquake*, 1974), de Mark Robson, com efeitos especiais impressionantes; *Aeroporto 75* (*Airport 75*, 1974), de Jack Smight; *Aeroporto 77* (*Airport 77*, 1977), de Jerry Jameson... Com *Tubarão* (*Jaws*, 1975), Steven Spielberg consagrou definitivamente o gênero, gerando uma série de imitações. Nos anos de 1990, a computação gráfica revitalizou o *disaster-movie* seguindo as exigências da massa ávida por sensações: com a globalização da indústria do entretenimento implicando na necessidade de arrebanhar ao redor do mundo centenas de milhões de espectadores cada vez mais treinados para perceber os truques da produção, o cinema mantém seu predomínio atingindo níveis antes inimagináveis de realismo. Décadas atrás, quando um filme apresentava uma cidade "destruída", isso significava tomadas de centenas de extras correndo pelas ruas, editadas com imagens de carrinhos de brinquedo voando sobre inseguras maquetes de papelão. Com a revolução digital, os truques tornaram-se imperceptíveis e, sobrepondo-se aos antigos efeitos especiais, tornaram-se tão *realistas* que acabaram por abalar o próprio conceito de *humanidade*.

Os novos filmes-catástrofes assinalam a perda da inocência americana e a depauperação dos valores humanistas. Se, na dramaturgia clássica, o Mal vinha sempre do espaço natural exterior não dominado pela civilização, na nova dramaturgia que emerge das novas tecnologias, ele se lhe revela inerente, ou derivado do compromisso de elementos irracionais da civilização com aquele Mal exterior. Agora, o herói precisa lutar tanto contra o Mal Menor produzido pela catástrofe como con-

17. Cf. Susan Sontag, "Images du désastre", em *L'Oeuvre Parle*. Paris, Seuil, 1968, pp. 246; e Mark Jankovich, *Rational Fears. American Horror in the 1950s*, Glasgow Manchester University Press, 1996.

1. O futuro cinema digital de sensações.





2. Tecnologia de ponta, uma câmera 3D digital.

tra o Mal Maior que emana do poder tecnológico representado pelo Governo Federal (CIA, FBI, Nasa, Forças Armadas, Poder Judiciário, o próprio Presidente). Em *Turbulência* (*Turbulence*, 1997), de Robert Butler, o fenômeno da turbulência é o Mal Menor diante da perversidade do assassino psicopata transferido de sua cadeia para ser eletrocutado em outro Estado e que massacra os passageiros do vôo em pleno Natal, preferindo o desastre de avião à cadeira elétrica; a comissária, a princípio contrária à pena de morte, sofre um calvário de violências até convencer-se da necessidade de matar certos elementos: antes de aterrissar, ela própria executa o "assassino por natureza", o Mal Maior. Em *Inferno de Dante*, a cidadezinha considerada a "segunda melhor pequena cidade americana" é arrasada pela erupção de um vulcão quase extinto, justamente quando um empresário pretende investir nela para torná-la a primeira. O sinal de que há algo errado é dado quando um casal que se banha nu na lagoa é cozinhado em vapores de enxofre. Quando a catástrofe irrompe, o empresário foge de medo, e todos sofrem as conseqüências da prudência excessiva do chefe da equipe de socorro, que tarda em decretar o estado de emergência com medo de trazer prejuízos à cidade com um falso alarme. O herói tenta salvar a avó da prefeita, que se obstina em permanecer na montanha, atraindo seus netos para lá; todos terão que escapar num barquinho que se dissolve num rio de ácido sulfúrico. No último minuto, a avó teimosa salva o grupo empurrando o barco, morrendo com as pernas em carne viva. Mais tarde, os heróis são soterrados numa mina, e a salvação vem sob a forma de uma nova invenção da Nasa. Em *Volcano*, cujo *slogan* de lançamento foi *The coast is toast* (o litoral vira torrada), um vulcão subterrâneo ao Wilshire Boulevar, uma das principais artérias de trânsito de Los Angeles, entra em erupção. Os túneis do metrô enchem-se de lava e o vapor mata dois operários. Os laguinhos dos parques públicos fervem. À noite, uma pesquisadora é tragada para o inferno. Logo tem início a chuva de cinzas, a explosão dos tampões dos bueiros, os incêndios provocados por rochedos incandescentes que atravessam a cidade como cometas, devastando prédios, esmagando veículos, queimando transeuntes. O gerente do Emergency Operations Center (descrito no *release* do filme como "um homem comum com uma filha adolescente rebelde, um divórcio agressivo, uma vida bagunçada, um cachorro feio e roupas monótonas, tão feliz quanto qualquer outra pessoa") segue os conselhos da enérgica geóloga que descobre o fenômeno e, com a ajuda de um assistente negro, de uma enfermeira oriental, dos bombeiros, da polícia e dos cidadãos solidários, implode um quarteirão inteiro para desviar o curso das lavas pelas galerias do metrô diretamente para o mar. "Nada é impossível", declarou o diretor Mick Jackson, que dá ao desastre improvável o mais realista dos tratamentos. O vulcão do filme é mais que um vulcão, é uma metáfora; o ritmo nervoso e frenético da abertura sugere que, em Los Angeles, existe, de fato, um vulcão prestes a explodir: o gueto negro. O caso Rodney King foi apenas um "aviso": o conflito racial é o *subplot* do filme, presente na cena da salvação das obras de arte do museu da cidade em detrimento do gueto negro, que a polícia demora a socorrer; aí, o policial branco racista e o jovem negro revoltado enfrentam-se até o momento em que se dão as mãos para lutar, lado a lado, na construção da barreira, que une a todos: após a vitória contra as lavas, que reconcilia brancos e negros, os sobreviventes ficam cobertos de cinzas, e uma criança observa que "todos estão iguais", nem brancos, nem negros, mas acinzentados. O filme sugere que a solução do conflito racial americano – o Mal Maior – passa pela transferência da energia destrutiva investida no racismo para o combate aos fenômenos da natureza – o Mal Menor. E assim como o problema do vulcão é resolvido com a canalização das lavas para o mar, espera-se resolver a "questão negra" com a canalização do ódio racial que divide os americanos para uma guerra de todos os cidadãos contra o "inimigo comum".

Há algo de simbólico na morte da avó em *O Inferno de Dante* e na do funcionário que salva o motorista do metrô ao preço de sua vida em *Volcano*: ambos os perso-

nagens têm as pernas queimadas lentamente. A dolorosa agonia desses personagens corresponde à destruição da Casa Branca em *Independence Day* (*idem*, 1997), de Roland Emmerich, e *Marte Ataca* (*Mars Attacks!*, 1997), de Tim Burton. Por outro lado, é com profunda tristeza que uma alma sensível sai de filmes como *A Lista de Schindler* (*Schindler's List*, 1993) e *O Resgate do Soldado Ryan* (*Save Private Ryan*, 1998): a experiência do extermínio de massas tornou-se próxima demais da percepção humana da realidade para ser vista "apenas" como uma ficção. Em *Twister* (*idem*, 1996), de Jan de Bont, tornados carregam para o céu cercas, casas, vacas, tratores e caminhões; para o ator Bill Paxton, o filme revela a "insignificância da raça humana diante da natureza". É bem essa a mensagem dos *disaster-movies* digitais: o desprezo pela vida humana. A nova catástrofe digital não poupa nenhum grupo, nenhum local, nenhuma cidade – imaginária ou real. Em *Velocidade Máxima II* (*Speed II*, 1997), de Jan de Bont, um navio avança sobre a praia e a cidade, tudo arrastando em seu caminho. Em *Double Team* (1997), de Tsui Hark, o Coliseu arde em chamas, e todos riem ao ver a destruição da maior ruína da Antigüidade. No novo *Godzilla*, Manhattan é transformada em labirinto de *videogame*, com destruições horripilantes. Mais tarde, Nova Iorque será submersa pela gigantesca onda produzida pela queda de um meteoro no oceano em *Impacto Profundo* (*Deep Impact*, 1998), de Mimi Leder; e sofrerá, em *A.I. – Inteligência Artificial* (*A.I. Artificial Intelligence*, 2002), de Spielberg, o mesmo trágico destino. Em *Tropas Estelares* (*Starship Troopers*, 1997), de Paul Verhoeven, Buenos Aires é reduzida a cinzas por meteoritos lançados por monstros alienígenas em forma de insetos. Em *Armageddon* (*idem*, 1998), de Michael Bay, Paris inteira vem abaixo, a começar pela catedral de Notre Dame, que se desfaz em pó diante de nossos olhos, também por obra de meteoritos. Em *Mar em Fúria* (*The Perfect Storm*, 2000), de Wolfgang Petersen, ondas de trinta metros afogam a tripulação do Andrea Gail, deixando o filme desprovido de seus personagens principais. Em *O Núcleo* (*The Core*, 2003), de Jon Amiel, o Coliseu volta a ser explodido – agora junto com todas as ruínas de Roma – com um realismo angustiante para sensibilidades humanas, tornadas obsoletas na pós-modernidade. A crueldade desse imaginário reflete uma séria crise de confiança. Com o fim da Guerra Fria, o Grande Falo Bom não se mostra mais tão Bom; o Grande Falo Mau invadiu o centro do Império. Nada mais é poupado da destruição: nem os centros políticos, urbanos, comerciais, industrias dos EUA e do resto do mundo, nem todo o patrimônio cultural da humanidade, incluindo a Ilha da Páscoa, o Taj Mahal, a Torre Eiffel, a Catedral de Notre Dame, o Coliseu. O público vibra com os estragos feitos por furacões, terremotos, incêndios, chuvas de lavas, queimados vivos e cidades inteiras transformadas em cinzas.

Os *disaster-movies* digitais retomam um dos temas prediletos dos filmes da Guerra Fria: o fim do mundo. Antes, se a explosão atômica era provocada pelos conflitos políticos entre o comunismo e o capitalismo, agora ela é trazida pelo novo terror dotado de armas de destruição de massas. Embora o inimigo ainda seja russo, ele não tem mais endereço certo e não pode mais atender ao telefone vermelho. Esse conceito teve um precedente no filme inglês *Ultimatum* (*Seven Days to Noon*, 1950), de Roy Boulting, em que um físico enlouquecido decidia explodir uma bomba atômica em Londres caso as autoridades não divulgassem os perigos que a humanidade corria com as experiências nucleares. Os terroristas atuais, contudo não possuem nem esse pretexto de causa generosa, agindo por interesses meramente pessoais ou francamente destrutivos, como no telefilme *City Killer*, no qual um ex-perito em bombas diverte-se implodindo os prédios da cidade. A explosão de uma bomba nuclear em território americano como elemento de diversão ocorre, pela primeira vez, em *True Lies* (*idem*, 1994), de James Cameron. Essa possibilidade foi retomada em *Epidemia* (*Outbreak*, 1995), de Wolfgang Petersen, em que o Presidente permite a um general linha dura que aniquile com uma bomba atômica uma cidade americana contaminada por um vírus mortal que se pro-

pagava pelo ar. Em *Broken Arrow* (1996), de John Woo, para chantagear o Pentágono, um piloto seqüestra duas ogivas nucleares capazes de destruir o mundo em segundos e ameaça detoná-las caso lhe negem o resgate. Em *A Rocha* (*The Rock*, 1996), de Michael Bay, a população de San Francisco é ameaça de extermínio por um criminoso que detém o mortífero gás VX. Em *Reação em Cadeia* (*Chain Reaction*, 1996), uma empresa que desenvolve um produto químico capaz de explodir toda a população da cidade tem seu laboratório sabotado. Em *Contato* (*Contact*, 1997), de Robert Zemeckis, a sabotagem de uma espaçonave atômica por um fanático religioso produz o extermínio de milhares de pessoas que assistiam ao lançamento. Em *O Pacificador* (*Pacemaker*, 1997), de Mimi Leder, um terrorista leva na mochila uma pequena bomba atômica para explodir em Manhattan. Finalmente, em *A Soma de Todos os Medos* (*The Sum of All Fears*, 2002), de Phil Alden Robinson, uma bomba nuclear roubada do antigo arsenal soviético por terroristas russos aliados de comunistas nostálgicos do poder é efetivamente detonada num estádio americano lotado; o Presidente escapa por pouco...

Na vertente religiosa do fim do mundo, temos as catástrofes produzidas pelo Mal em pessoa, em filmes como *A Múmia* (*The Mummy*, 1999), de Stephen Sommers, e *Fim dos Dias* (*End of Days*, 1999), de Peter Hyams. O projeto de extermínio é ainda renovado em *O Apanhador de Sonhos* (*Dreamcatcher*, 2003), de Lawrence Kasdan, no qual um general ensandecido – o Mal Maior – deseja exterminar uma população contaminada por uma doença trazida por alienígenas – o Mal Menor. Banalizado, o extermínio de massas passa a ser implicitamente admitido: o *disaster-movie* digital sugere que a guerra nuclear localizada é uma realidade aceitável.

O cinema-catástrofe termina por reforçar a autoridade e o poder: em *White Squall* (1996), de Ridley Scott, baseado numa tragédia ocorrida na década de 1960, quando o veleiro-escola Albatros foi tragado por uma onda gigante e afundou em segundos numa tempestade elétrica, levando à morte alguns dos garotos menores de idade liderados por um tirânico professor de navegação, que realizara a viagem para testar-lhes a coragem, o tema da perda da inocência reveste-se de uma moral de ferro: se antes todos odiavam o capitão, depois da catástrofe os sobreviventes passam a admirar o tirano. Na mesma linha, em *G. I. Jane* (1997), do mesmo Ridley Scott, uma mulher é convertida em soldado por um treinamento sadomasoquista; a princípio odiado, o comandante é por fim reconhecido por sua dureza. Trata-se, enfim, de fazer triunfar o *Führerprinzip*, igualmente exaltado em *O Patriota* (*Patriot*, 2000), de Wolfgang Petersen, e *Gladiador* (*Gladiator*, 2000), de Ridley Scott. Nessa dramaturgia autoritária, o Presidente americano converte-se num personagem recorrente: em *Forrest Gump*, John Kennedy em pessoa aperta a mão do protagonista; em *Independence Day*, o Presidente americano lidera a guerra contra os alienígenas; em *Marte Ataca*, o Presidente americano tenta fazer a paz com os marcianos, sendo por eles assassinado à traição; em *Força Aérea Um* (*Air Force One*, 1997), de Wolfgang Petersen, o Presidente americano é seqüestrado por terroristas russos, junto com a família e seu *staff*; em *Teoria da Conspiração* (*Conspiracy Theory*, 1997), de Richard Donner, o Presidente americano é vítima de um complô armado pela CIA e pela Nasa para fazê-lo perecer numa catástrofe aparentemente natural, mas de fato provocada por uma nova tecnologia; em *Impacto Profundo*, o Presidente americano apresenta seu plano alternativo à destruição da civilização por um meteorito. O sonho imperialista atinge o ápice em *Contato*, em que Bill Clinton, o então Presidente americano em pessoa, profere dois discusos promovendo a esperança messiânica em extraterrestres.

Os limites entre a realidade e sua representação fílmica, assim como os limites entre a representação fílmica concreta e a representação fílmica digital, rompem-se, e a própria catástrofe real torna-se um *disaster-movie* entre tantos outros produzidos digitalmente. De tal modo a catástrofe impregna o imaginário do conglomerado que, quando uma catástrofe natural irrompe, suas vítimas e testemunhas a apreendem como uma reminiscência. Du-

rante o terremoto de San Francisco, em 1989, a funcionária Margie Cornehl, que estava na Prefeitura de San José, declarou à imprensa: "Parecia que um desses monstros de filme de terror japonês tinha posto as garras no prédio para balançá-lo loucamente". Um homem que saía à rua quando o abalo começou, declarou aos jornalistas: "Parecia um filme de Spielberg". O brasileiro Hipólito dos Santos, semiparalisado num congestionamento, viu "os postes balançando como se fossem de borracha, e os carros à minha volta batendo uns nos outros como se fosse num parque de diversões". A mulher do embaixador do Brasil no Peru, Esther Perez, depois de ficar duas horas em poder dos guerrilheiros do Tupac Amaru que tomaram a residência oficial do embaixador do Japão em 1996, declarou: "A minha sensação era de que eu estava assistindo a um filme, que aquilo tudo não poderia estar acontecendo comigo". No mesmo ano, uma série de explosões no metrô de Manhattan, que feriu 35 pessoas e forçou a retirada de três mil passageiros na hora do *rush*, foi assim descrita pelo passageiro Willlam Doyle: "Senti uma emoção diferente, pensei que estava em um filme do Bruce Willis". Ainda naquele ano, a explosão do *shopping* de Osasco, que matou 39 pessoas, foi descrita pela sobrevivente Adriana Assis nestes termos: "Enquanto fugia, via cabeças nos escombros. Feridos seguravam minhas pernas pedindo socorro. Foi como um filme de terror." O menino paulistano Alexandre Teixeira, de sete anos, andava de bicicleta na ciclovia do Parque Nacional dos Everglades, quando se desequilibrou e caiu num canal infestado de crocodilos. O pai, Helio Teixeira, e a mãe, Maria Odete, atiraram-se na água; enquanto ele se esforçava para manter abertos os maxilares do animal, ela enfiou as mãos na boca do réptil para livrar o corpo do garoto; depois de salvá-lo, contou: "O crocodilo tentava nos puxar para o fundo. Foi um momento muito difícil; corríamos sério risco de vida. Foi como um filme de Spielberg com menos de um minuto de duração". Transmitidos ao vivo pelo rizoma, os atentados de 11 de setembro fizeram o mundo inteiro parar diante das telas eletrônicas que transmitiam a queda das duas torres. A arquiteta Tatiana Rocha e Silva, que presenciou tudo, declarou à *Folha de S. Paulo*: "Parecia um filme, o *Armageddon*". Doris Tang, uma mulher de Hong Kong, falando à *Fox News*, disse: "Eu pensei que estava assistindo a um filme de Hollywood". O crítico Howard Kurtz escreveu no *Washington Post*: "Era um filme de guerra se desenvolvendo nas telas". Segundo a cronologia da CNN, o "filme" durou cerca de uma hora e meia – exatamente a duração dos filmes comerciais de Hollywood – desde as imagens da primeira torre em chamas até a queda da segunda torre. E como observou o jornalista Nelson de Sá, todos perderam "a capacidade de reagir diante do horror, já que o horror real, visto nas telas da televisão, tem o poder de entreter".

O uso corrente da metáfora que assimila cataclismas reais a cataclismas imaginários não é casual: na pós-modernidade, a catástrofe transformou-se no principal elemento das diversões coletivas. O terror, a vertigem, a destruição e o aniquilamento constituem a base do imaginário produzido pelas novas tecnologias. E se as catástrofes reais são comparadas às sensações procuradas e obtidas nas salas de cinema, as catástrofes reais integram as diversões de massa[18].

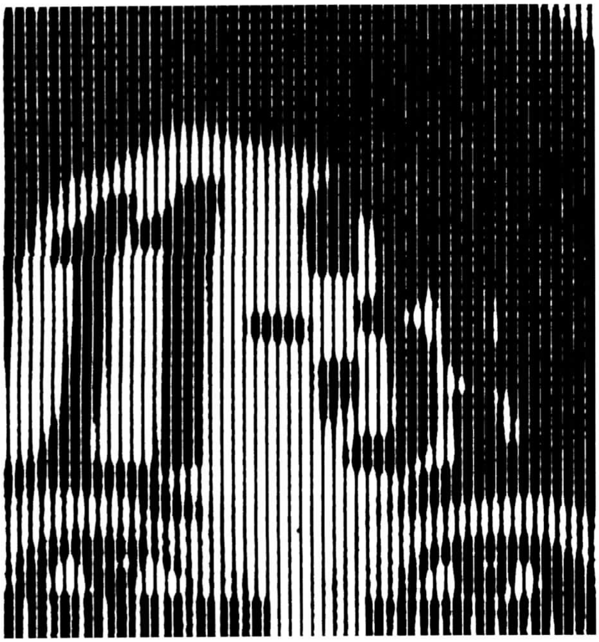
Permitindo imprimir um livro em minutos; tornando a Internet um poderoso instrumento de democratização da informação que tudo nivela por baixo; e modelando a *imago mundi* a seu bel-prazer, o digital oferece à nossa

18. Em 1964, um acidente no Estádio Nacional de Lima produziu 320 mortos e quinhentos feridos; em 1967, uma briga durante o jogo da Liga Turca produziu 41 mortos e seiscentos feridos; em 1968, uma briga durante um jogo entre dois times de Buenos Aires produziu 73 mortos e 113 feridos; em 1971, um acidente no Estádio Ibrox Park, na Escócia, produziu 66 mortos e 150 feridos; em 1974, um acidente no Estádio Zamalek, no Cairo, produziu 48 mortos e cinqüenta feridos; em 1982, uma briga durante um jogo na Colombia produziu 22 mortos e cem feridos; em 1985, uma briga entre torcedores ingleses e italianos produziu 39 mortos e 454 feridos; em 1988, uma tempestade no Estádio de Katmandu, no Nepal, produziu 95 mortos e trezentos feridos; em 1989, um acidente no Estádio Hillsborough, na Inglaterra, produziu 95 mortos e duzentos feridos; em 1991, um tumulto num estádio de futebol da África produziu quarenta mortos e 98 feridos.

perpecção meios de transmissão de dados, imagens e sons cada vez mais perfeitos e instáveis. Assim como suas representações, também o mundo tornou-se fluido e precário, ameaçando derreter como num *cartoon*. Maior a revolução técnica, maior o perigo para a alma. O digital encanta, mas também ameaça a humanidade. Ele desmistifica o *hic et nunc* da arte de representar, apoderando-se da imagem dos atores, armazenando sua forma física, suas expressões, seus gestos e sua voz num banco de dados para a eterna reciclagem de seu ser, *incorporado* por um boneco; retira a dignidade dos astros e estrelas já falecidos, agora "obrigados" a representar papéis que, vivos, teriam podido recusar; destitui as imagens de sua credibilidade por meio da manipulação de sua forma e de seu conteúdo; e embota as sensibilidades diante das catástrofes reais, confundidas com catástrofes virtuais. Devemos perguntar, antes de mergulharmos no abismo, se desejamos mesmo realizar tudo o que a tecnologia torna *possível* – e hoje ela torna efetivamente tudo possível. Em vez de nos maravilharmos como crianças diante de uma técnica que não cessa de avançar, deveríamos ser capazes de rever, a cada etapa desse progresso, nossas verdadeiras necessidades.

7. PÓS-MODERNISMO NA DANÇA[1]

Soraia Maria Silva



No ponto imóvel do mundo que gira.
Nem carne, nem ausência de carne; nem desde nem até;
No ponto imóvel; ali está a dança,
E a não pausa nem o movimento.
E não chamem rigidez
O lugar onde se unem passado e futuro.
Nem ida nem volta, nem ascenso nem descenso.
De não ser pelo ponto, o ponto imóvel,
Não haveria dança, e só existe dança.
Só é possível dizer onde; ali estivemos,
Não é possível dizer onde; nem quanto tempo,
Porque seria situá-lo no tempo.

T. S. ELLIOT, "Four Quartets".

1. Gostaria de citar o nome de Ricardo Araújo como colaborador do texto aqui apresentado do "Pós-Modernismo na Dança", cujas informações constituíram algumas das análises aqui apresentadas, principalmente nas aproximações entre física e dança, no desenvolvimento dos conceitos analoirônico, iroanálogo e do tema Galinha nas Coxas ou Frango Geneticamente Modificado.

Cartesianismo Dissonante

Há alguma coisa na cultura pós-moderna que pode ser chamada de cartesianismo dissonante, pois nunca a noção de regularidade lógica foi tão aperfeiçoada, mas, no entanto, ela serve apenas para demonstrar, como nunca, o papel do acaso ou de uma dissonância, pulando qual uma pulga ou um saci[2], bem no meio de um plano cartesiano. A *performance* na dança pós-moderna busca o caráter enigmático do acaso, das coincidências, no seio de uma força racionalizadora que se oculta nos novos meios, principalmente no computador[3]. Os desenhos gerados pelas ampliações dos "pixels", "fantasmas" que aparecem em experiências místicas em torno do tubo catódico da televisão, do monitor de computador, ou do vídeo, a procura por imagens proporcionadas pelo acaso, todo esse movimento em torno das coincidências é o cerne da estética do bailarino pós-moderno. E o aglutinador dos novos meios – televisor, vídeo, som, câmera –, onde se buscam essas coincidências, é o computador. Nele está o fulcro do esteta atual.

No computador, ao contrário de outras estruturas, tais como o telégrafo Morse ou a máquina de escrever, os erros muitas vezes impossibilitam passar adiante. Um caso particular pode exemplificar o que se quer dizer: um professor procurava mandar uma mensagem por *e-mail*, mas o que era "1", o número "um", ele lia como a letra "L" minúscula; assim, ele mandou várias vezes a mesma mensagem que retornava. Quando ele mostrou a mensagem que fora devolvida a uma pessoa que tinha certa familiaridade com o computador, ela lhe disse: "O que você está vendo?", e aí ele disse: "um L". Temos, nesse caso, um problema de dissonância cartesiana: olhos analógicos para ver o digital, ou melhor o analógico que não vê o digital. A interpretação, desse modo, como um movimento alienado, retornará sempre ao mesmo lugar caso não haja uma bengala, uma muleta, que piedosamente lhe indique o caminho. O erro para o computador está em relação inversamente proporcional ao acerto para o bailarino pós-moderno.

Portanto, os procedimentos da dança pós-moderna seguem essa dissonância cartesiana e buscam unir a prática do acaso, do inusitado, num plano extremamente rigoroso de técnicas, que redundam em apurados ensaios, em pesquisas detalhadas e num aprofundamento teórico que objetiva extrair o melhor de cada época, de cada escola, de cada um dos antigos mestres[4]. Tudo é moldado, modificado e se torna glosa, comentário. Como pos-

2. Monteiro Lobato, para ilustrar as erratas que fazem parte da vida de um escritor, dizia que a primeira coisa que observava, diante de um original que fora penosamente revisado e retornado da editora, era um sacizinho pulando bem no meio do livro.

3. É bem verdade que o computador tem seus limites, mas dentro dos limites de sua programação, o usuário deve digitar as letras ou a senha sem a possibilidade de dúvida: o olhar analógico vê na possibilidade da diferença a semelhança, trabalha na forma de aproximação, a letra "a" cursiva ou o número "7" são vistos pela proximidade imagética e suas relações com as outras letras; na máquina de escrever a mesma letra "a" pode ser digitada errada ou duas vezes, caso se quisesse dar um relevo maior à letra; no computador não há como ocorrer isso: os novos editores não aceitam o erro: não trabalham com aproximações. Há uma forma extremamente cartesiana que só pode ser vencida com o acaso de uma tecla que enrosca ou uma impressora que por um determinado motivo sai do padrão e imprime caracteres "absurdos" para sua programação cartesiana. É esse momento de "epifania" maquinal que interessa ao artista, é nessa fenda que ele penetrará para extrair a dissonância como elemento de sua arte.

4. O que o pós-moderno liquida, e isto não agrada ao pensamento de totalidade analógica, é a noção de mestres e discípulos que ocorre em todas as civilizações, facilmente visível em opostos como o ocidentalismo dos filósofos gregos e seus alunos e no orientalismo dos mestres chineses e seus discípulos. A noção de mestres que passou pela Antigüidade, atravessou, com enorme força e sucesso, a Idade Média chegou até a Universidade atual na figura do mestre, doutor, catedrático, livre-docente, *scholar*, acabou. O pensamento digital pressupõe instrumentalização e, nesse sentido, o sentimento de saber absoluto, ilimitado – ilusão proveniente do véu do pensamento analógico – que ajudou a criar a figura assombrosa, em termos de erudição, de um Curtius, um Hauser, um Frazer, um Marx, já não existe na geração digital. Inverte-se agora o famoso apotegma socrático: "O Oráculo de Delfos disse que eu (não) sou o homem mais sábio do mundo, porque o oráculo de Delfos sabe que eu sei que ele (também) não sabe de nada". Sócrates, por ironia, o mestre dos mestres, já tem em seu pensamento a impossibilidade de se saber tudo, "a única coisa que sei é que nada sei".

tulou Lyotard sobre as grandes narrativas[5], as narrativas mestras findaram. O que é preciso dizer é que elas fazem parte de uma narrativa pós-moderna, como uma meganarrativa, que tem a sua essência em "não-ser", justamente porque a sua essência está na impossibilidade da totalidade. Os romanos chamavam de "centão" a um poema formado pela união de pequenos pedaços de outros poemas; o surrealismo propôs poemas feitos por fragmentos ou versos, de poetas que ficavam sentados numa mesa, cada um recebendo ou criando aquele poema "virtual" que sairia da união daqueles fragmentos; o pós-moderno eleva tal propósito ao paroxismo: é um megacentão, galáctico, infra e superestruturalmente dimensionado como imagem inacessível de todo o universo, ou de todas as produções de todos os tempos.

É inútil procurar uma teoria para o pós-moderno: tudo é aceito e mesmo aqueles que recusam essa assertiva e buscam caminhos dogmáticos – por exemplo, uma leitura marxista como as efetivadas por Jameson e Perry Anderson[6] – são tragados pelo vórtice faminto, como um enorme buraco negro no qual mesmo as noções de hipersistematização analógica do iluminismo – com sua luz sempre à frente – não conseguem compor o mínimo de organização racionalista de tempo e espaço. Apesar dessa impossibilidade, pode-se enumerar, tendo sempre como norte tal dissonância cartesiana, com todas as implicações de um fracasso, alguns pontos recorrentes na poética da dança pós-modernista:

a) Praticar a dança como ela efetivamente é: linguagem de corpos que se movimentam produzindo gestos expressivos, assim como a dança primitiva, a dança promovida pelo andar do homem comum e a dança de um bailarino clássico ou moderno; todas essas danças aglutinam-se em torno de um mesmo espetáculo[7]. Nesse ponto, a dança transforma-se apenas em arte e, nesse momento, tem-se a contribuição vanguardista, conforme as proposições de Ortega y Gasset e de Peter Bürger[8];

b) Buscar uma hibridização entre as formas orgânicas e as inorgânicas, por meio da composição homem-

5. Jean-François Lyotard publicou, em 1979, *A Condição Pós-Moderna* (Paris). A obra de Lyotard ainda é a mais lúcida para se entender aspectos do pós-modernismo, uma vez que o autor percebeu a impossibilidade de teorizar, com as garantias do dogmatismo cartesiano, todas as facetas do fenômeno. Assim, Lyotard apóia-se mais em uma leitura relatorial, num inventário dos modos de atuação do pós-moderno, que lembra glosas, rodapés, comentários, do que em uma pretensa leitura de totalidade analógica.

6. O livro de Fredric Jameson, *Pós- Modernismo – A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio* (São Paulo, Ática, 2000), pretende ser uma leitura hermenêutica do fenômeno pós-moderno. Ancorado em uma tradição marxista – e por isso essencialmente analógica–, o autor busca uma compreensão total do fenômeno, seguindo a tradição do melhor *scholar* e da totalidade iluminista. Jameson também parte da noção "capitalismo tardio", tomada de empréstimo do trotskista Ernest Mandel. O que o autor de *Marxismo e Forma* consegue são algumas especulações, para fenômenos que estão longe da visão marxista, por exemplo, quando utiliza o termo "salto quântico", sem explicar e exemplificar o que significa. Jameson utiliza ainda antigas proposições do tipo "passagem da quantidade para qualidade", em comunhão com autores dogmáticos como Plekhanov ou Lefebvre.

7. Espetáculo não como o entende Guy Debord, como um processo de alienação, composto pela produção e consumo de imagens, que leva ao afastamento da realidade do sujeito em prol de um mundo regido pela televisão e o vídeo, mas um espetáculo em que os sujeitos ou substantivos, tais como dança, pintura, literatura, transformam-se em um ente híbrido na formação de imagens que não estão circunscritas apenas aos artifícios humanos. Dessa forma, ao contrário da análise de Guy Debord, cujos avatares são Hegel/Marx/Freud/Feuerbach, entende-se as imagens possibilitadas pelo computador e pelos novos recursos do vídeo como uma hibridização em que não há uma centralização por uma determinada área artística. Dessa forma, a dança, por exemplo, utiliza o vídeo e o computador, mas não se submete a eles, nem tampouco o vídeo e o computador não se submetem a ela. A hierarquia própria da cultura analógica, pela qual Guy Debord nostalgia, não existe mais para a música, a dança, o cinema, o vídeo, a pintura e a literatura.

8. Ortega y Gasset, em *A Desumanização da Arte* (São Paulo, Cortez, 1991) infere que a arte vanguardista tenciona ser apenas objeto artístico, sem qualquer apego social ou emocional. Na mesma linha, Peter Bürger, *Teoría de la Vanguardía* (Barcelona, Península, 1987), atualiza o conceito propondo a quebra com a "práxis vital" como a grande marca da obra vanguardista, deixando de lado a obra sacra e em harmonia com o social e humano. Curiosamente, a tendência pós-moderna inverte os postulados gassetiano e bürgeriano: há uma humanização da tecnologia que aponta para uma nova "práxis" ou uma harmonia com a tecnologia. Onde havia disjunção, volta-se, mercê a analoironização, à uma nova conjunção.

máquina (hibridização presente nos antigos centauros e nos modernos *frankensteins*), como pode ser observado nas obras pioneiras de Joss, atualmente em Stelarc e em trabalhos da Pina Bausch. Esse procedimento não deixa de ter uma coincidência com a relação homem-deus-anjo que pode ser observada nas obras antigas, na Renascença e em muitos momentos do romantismo;

c) Propor uma leitura digital das antigas obras analógicas. No momento iluminista da ironia, disfarçada em analogia, todos os produtos culturais das sociedades antigas (grega, romana, etrusca, persa, egípcia, chinesa, turca etc.) foram para as famosas coleções: a enciclopédia livresca iluminista – que é o maior exemplo de acúmulo analógico – e o acervo dos museus, catalogados, sistematizados, organizados e expostos. "Sem os seus lugares, mas nos seus devidos lugares": essa é a lógica iluminista dos museus e das enciclopédias. Num outro momento da analogia disfarçada em ironia, a organização da produção não-linear, via computador, permite retomar o tempo perdido, num lance de relatividade einsteiniana, e propor objetos, de novo, nos lugares devidos: as informações enciclopédicas podem ser digitalizadas, um museu pode ser totalmente digitalizado e apresentado como lugar e não-lugar das obras e todos os filmes ou vídeos analógicos podem passar para o estágio digital. Na dança, as imagens desenhadas, fotografadas, filmadas, em branco e preto ou em cores, podem ser digitalizadas, tornando-se assim um elemento para a composição e descentralização dos lugares. Assim sendo, Isadora, em sua época e fora dela, pode viajar, deslocar-se em contemporaneidade e, assim, dialogar sem ser o sujeito ou o objeto central do espetáculo com qualquer dançarino, músico, pintor ou ator, sem que estes também sejam os objetos centrais, ou seja, os novos meios podem fazer Isadora e um bailarino atual dançarem em tempo e espaço virtuais;

d) A dança pós-moderna estrutura-se também em torno do acaso. Mas não se trata mais de um acaso mallarmaico ou dadaísta, que ainda relembra um salto em torno da intuição, mas, sim, um acaso que surge dentro do cartesianismo, da estatística, ou seja, dentro das próprias proposições algorítmicas, conforme proposta do matemático David Ruelle em sua teoria do caos[9]. Desse modo, busca-se no computador alguns elementos que conduzam a uma intuição dos próprios dados armazenados, a uma intuição computadorizada, seja do vídeo ou de outros equipamentos atuais. Dessa forma, a dança postula dentro da melhor tradição do classicismo e das conquistas modernas uma intuição que conduza a uma união efetiva entre bailarino-máquina-criação[10];

e) Transcendência de gêneros pela vitalidade, liberdade, igualdade e fraternidade dos corpos na criação[11]; uma certa banalização, inclusive da violência na repetição[12]; não hierarquização de funções: o processo de composição coreográfica é desmistificado e passa a ser de domínio coletivo, mais pluralístico[13]; surge a figura dos intérpretes criadores e pesquisadores com potência elevada ao cubo[14];

9. Cf. D. Ruelle, *Acaso e Caos*, São Paulo, Ed. Unesp, 1993.

10. Num mundo analógico, a segurança direcional (ou estabilidade) do sistema e da pessoa humana era determinada pela regularidade dos dados estatísticos, ou seja, pela condução normal dos fenômenos. Na pós-modernidade, essa segurança só pode ser anunciada pelo acaso, ironicamente era este "acaso" que quebrava a regularidade daquele mundo sob o nome de "acidente". Um momento de uma música do grupo Titãs exemplifica bem essa postura (digital) pós-moderna: "O acaso vai me proteger enquanto eu andar distraído".

11. Vejam-se os trabalhos de Pina Bausch.

12. Violência que pode ser percebida nas perfomances de Wim Vandekeybus, conforme veremos adiante.

13. É possível citar aqui, dentre outros, o processo desenvolvido por Pina Bausch, que orquestra, por justaposição, com maestria, o material coreográfico extraído de seus atores bailarinos: "Lembranças de infância, sonhos, medos, habilidades, amor, como fazer certa coisa, como ensinar outra, memórias de viagens, frases ouvidas em certa situação, frases nunca faladas, enfim, um universo de possibilidades onde a cada intérprete é colocada a necessidade e a importância de se revelar enquanto indivíduo capaz de imprimir sua visão pessoal à cena". Raimund Hoghe e Ulli Weiss, *Bandoneon – Em que o Tango Pode Ser Bom para Tudo?*, São Paulo, Attar , 1989, p. 8.

14. No Brasil da década de 1930, existia apenas um registro dessa figura interdisciplinar de olhar aprofundado nos assuntos antropológicos da dança de resgate estético/criativa, ou seja, Eros Volúsia com seu famoso livro *Dança Brasileira*, de 1939. Hoje, nessa crescente roda globalizada, são inúmeros os relatos e trabalhos realizados sobre essa perspectiva da pesquisa aprofundada, laboratórios de criação coreográfica que com-

1. *Impressões Brasileiras*, 1987. Espetáculo de Marília de Andrade, personagem Filha da Rainha Luzia interpretado por Soraia Silva. Um dos primeiros espetáculos realizados pelo Laboratório Unicamp de Movimento e Expressão como resultado de uma associação entre pesquisa acadêmica e intérpretes criadores, cujo resultado cênico revisitou vários artistas modernistas brasileiros como Raul Bopp, Mário de Andrade, Oswaldo de Andrade e Villa-Lobos, sob um olhar metodológico pós-moderno.

f) Finalmente, todas essas idas e vindas por analogias e ironias, passando por um eixo cartesiano dissonante, redundarão em procedimentos que podem ser vistos em vários momentos da dança pós-moderna; são eles: dança-teatro, em que o dançarino interpreta o seu próprio personagem; rarefação, segmentação metonímica do movimento dos dançarinos, dissociação entre o gesto e as situações que se quer externar; utilização da técnica do bailarino não para produzir o movimento, mas para dirigir a emoção dissociada do gesto; colocação em cena de estados do corpo e da alma; multi-informação com a aproximação polissêmica e multimidiática entre dança, televisão, vídeo, computador e cinema, em comunhão com os fenômenos da moda; colocação em cena de vitalidade e violência, provocando muitas vezes uma estética do choque, como forças ligadas à dança; aproximação entre a dança tradicional e a cultura de rua (*hip-hop*), *funk* e outras formas marginalizadas da dança.

Uma das virtudes da dança pós-moderna é igualmente um dos seus maiores defeitos: ela pode ser tudo e ao mesmo tempo não ser nada. Não há, atualmente, a mínima forma objetiva de avaliação de determinado espetáculo. Mesmo no balé clássico, com seus passos extremamente codificados, a pretensa objetividade dos julgamentos muitas vezes não é, nada mais nada menos, do que uma sobreposição descomunal de avaliações conceituais e de regras de atuações definidas. Nesse caso, no momento em que a variação e o grau de liberdade de criação e avaliação da estética da dança é extremamente amplo, numa terra sem bússolas e onde apenas se sabe que existem radares, é muito difícil passar imperceptível ou camuflado, mesmo não se tendo a menor idéia do funcionamento desses radares; descende-se, mais ou menos conscientemente, até os mais criativos, de uma linhagem qualquer de criação coreográfica. Citar, citar e novamente citar; humanos nada mais do que humanos, devastados, esquadrinhados, desumanizados: eis o destino dos novos coreógrafos na era da informação.

Nessa nova postura, não há lugar para avatares ou profetas, a união de forças torna-se necessária para a compreensão dos diversos fenômenos que se pulverizam em miríades de labirintos, os latinos denominavam século ao período de tempo entre uma grande festa e outra (uma festa de "arromba", diria Erasmo Carlos), período de uma geração; assim, eles anunciavam a raridade de uma festa como aquela; o milenarismo, o quiliatismo também surgem desse desejo de causar, antes mesmo de o fenômeno surgir, um certo nostalgismo: as profecias têm um pouco disso, antecipadas em muitas propostas mirabolantes, por meio de teorias as quais tentam demarcar época. Criam-se em torno de rastros cambaleantes, de sendeiros labirínticos, em que a noção do antes e do depois perde-se na própria *web* discursiva, novas propostas, que visam ser a "panacéia" para todos os vazios. De outra forma não se deve ler a seguinte justificativa de Fredric Jameson, envolto no seu próprio discurso tentando propor algumas coisas nas quais ele crê, fia-se, que ocorreram: "Eu defendia a necessidade de um 'mapeamento cognitivo' de um novo tipo global"[15]; Jameson, ao empregar o verbo no passado, refere-se a uma afirmação da década de 1960. Na continuação, temos a metamorfose, ou melhor, duas décadas depois, ele encontra a melhor definição para aquilo que queria dizer: "Mapeamento cognitivo equivaleria a um código para um novo tipo de 'consciência de classes'"[16].

Jameson, Lyotard, Habermas, Gilles Lipovetsky, assim como outrora Herman Kahn e, mais recentemente, Daniel Bell e Alvin Tofler, são antigos vates na busca de

põem espetáculos sob a égide do "teórico-prático". Graziela Rodrigues plasmou no livro *Bailarino Pesquisador Intérprete*, editado pela Funarte em 1997, essa tendência seguida por muitos bailarinos do nosso tempo, formados pelas faculdades de dança, ou por grupos e associações independentes de fomento à dança.

15. F. Jameson, *op. cit.*, p. 413.

16. *Idem*. Consciência de classe é um termo tão conhecido que nos leva a pensar porque o marxista norte-americano simplesmente não revelou na época, a equivalência entre "mapeamento cognitivo" e luta de classes.

uma compreensão total para acontecimentos que, somente após uma nova geração, como a festa secular, poder-se-ão conhecer não com exatidão, mas como sedimentação de uma experiência passageira. Suas disputas em torno da chave conceitual para explicar toda uma época são tão inúteis e difíceis quanto explicar, para o jovem grego que nascera entre uma festa e outra, como tinha sido a festa do passado e como será a do futuro. Essas projeções somente o presente, a geração livre dos ranços ideológicos dos "prós" e dos "contras" da festa anterior, poderá responder com seus próprios olhos e sua própria maturidade[17].

Idas e Vindas da Dança Pós-Moderna

A dança pós-moderna problematiza dois estados, analoirônico[18] e iroanálogo[19], como sobreposições do analógico ao irônico e vice-versa, estruturando-os em metodologias, escolas, diferentes caminhos, mestres, discípulos e precursores, diversificados em faunas e floras naturais, antinaturais ou artificiais. Assim, buscando-se o princípio para uma entrada na discussão em torno da dança, pode-se apontar um determinado momento de sua história como núcleo pós-moderno, o qual ao mesmo tempo se estende para o passado (com seus precursores Noverre, Duncan, Laban, Jooss, Graham e Wigman) e para o futuro, com as possibilidades abertas pelas novas tecnologias e suas promessas virtuais no mundo instantâneo da era computacional. Por outro lado, todo um turbilhão de informações e práticas que se chamam de pós-modernas – como hipertexto, computação gráfica, digitalização, quebra da linearidade, centramento no simulacro, desterritorialização e outros – pode ser evidenciado num quadro esquemático que subentenda o desenvolvimento da dança, em um contexto atual, e os seus principais coreógrafos, suas inovações, técnicas, representações e relações com outras artes, influências e filiações.

Esse quadro esquemático deve ser iniciado com um movimento de busca, de aproximações entre esses dois tempos, numa presentificação de fusão, ao mesmo tempo, da angústia moderna (transformada em apelo psicótico para o homem de condição pós-moderna-paranóica, mas que não se compreende moderno) e do zen-budismo, ou primitivismo, ou antropofagismo (transformados em carnificina gótica nos jogos videotizados, pelo homem ambientado em clima pós-moderno, sem o entendimento do primitivismo). Ou seja: é possível alinhar esse movimento de dois vetores complementares, de progresso e regresso[20], o qual busca resumir todas as possibilidades de

17. Se fôssemos cobrar de Marx seu vaticínio de que no mundo do futuro – duzentos anos depois de seu tempo – o homem viveria sem precisar trabalhar, e toda produção seria dividida em termos igualitários, seríamos forçados a acreditar na existência e retorno do paraíso.

18. Analogia e ironia vêm sendo estudadas há muito tempo. Giambattista Vico, em sua *Ciencia Nueva*, na parte denominada "Lógica Poética", fala em movimentos complementares os quais primeiramente são percebidos pela semelhança (analogia) e, em um segundo momento, pela diferença (ironia): "a ironia só pôde começar nos tempos da reflexão, pois ela é formada pelo falso com base em uma reflexão que toma a forma de verdade" (Giambattista Vico, *Ciencia Nueva*, Barcelona, Orbis, 1985, p. 178, § 408). Octavio Paz em seu livro *Los Hijos del Limo – del Romanticismo a la Vanguardia* (Barcelona, Seix Barral, 1974) desenvolve habilmente os dois termos para alicerçar sua teoria da modernidade. Por outro lado, os conceitos viquianos chegam a Hegel e Marx: enquanto o primeiro dizia que os acontecimentos ocorrem duas vezes na história; o segundo complementa de forma quase literal os conceitos viquianos, dizendo que Hegel tinha razão, ["Hegel observa em uma de suas obras que todos os fatos e personagens de grande importância na história do mundo ocorrem, por assim dizer, duas vezes. E esqueceu-se de acrescentar: a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa". Karl Marx, *O Dezoito Brumário de Luís Bonaparte*, São Paulo, Abril, 1978, p. 329 (Os Pensadores), substitua-se tragédia por analogia e comédia por ironia].

19. O analoirônico é um momento depois da repetição do movimento (tragédia>comédia/analogia>ironia), ou seja, depois do segundo instante, o qual aponta para o aspecto irônico, tendo, contudo, o movimento analógico como campo de força dominante, como eixo central, ou seja, como direção vetorial do movimento. No iroanalógico ocorre um processo semelhante nos dois primeiros momentos do movimento, sendo que, entretanto, o vetor direcional, apontará para a sobreposição do irônico.

20. Esses dois movimentos, Umberto Eco denominou-os de momentos complementares em seu livro *Apocalípticos e Integrados*, São Paulo, Perspectiva, 1976.

estéticas contemporâneas em torno da denominação pós-moderno.

Tal processo pode ser exemplificado no simples ato de se jogar uma pedra num rio: a primeira coisa que se percebe são os movimentos fluídos de um centro (presente) para uma exteriorização espacial sempre contida pelos limites desse próprio espaço (os círculos concêntricos se espalham a partir do centro, em direção a um intencional infinito); esses movimentos fluem em seguida, como uma onda, refluem em movimento reverso, em direção ao centro. Fazendo-se uma comparação com esse fenômeno, podemos propor que é no movimento de crescimento em direção ao exterior no qual se encontra a analogia, sendo no movimento reverso percebida a ironia, mas nunca isoladamente. Muito bem: para se perceber o segundo movimento irônico é preciso já ter ocorrido o primeiro, o analógico. Porém, o analógico está presente como forma abstrata e como força concreta no segundo movimento. Até aí temos dois movimentos perfeitamente percebidos desde a Antigüidade.

No entanto, o que só foi observado no mundo moderno como fundamental são dois outros momentos do movimento da pedra atirada ao rio: o movimento descendente da pedra numa espécie de vórtice que se (auto)cria, como um corredor por onde a pedra passará em direção ao leito, ao fundo; e por outro lado, o reverso desse movimento, o borbulhar, instalando uma outra condição, pela orientação atmosférica, na movimentação do ar – para espanto do homem pós-moderno, o qual não compreende o primitivismo. De acordo com a lei newtoniana, esse movimento como sabemos, pode-se estender para as camadas superiores, podendo chegar a interferir no sistema planetário como um todo. Mas quem compreendeu esse sistema nas duas direções horizontais (ondas que fluem e refluem) e verticais (ascendentes e descendentes), num único tecido, foi Albert Einstein.

Einstein instala essa condição de reflexão meta-analoirônica quando enxerga o universo em sua dimensão quadridimensional, abarcando num lance de dados (Mallarmé) todas as relações vetoriais que são colocadas em movimento por um único objeto ou pela força concentrada ou impulsionada por esse objeto. Rudolf Laban, o grande fundador das leis da dança moderna, compreende esse paradigma físico no movimento dos corpos quando propõe, em seu método, o desenvolvimento de teorias como a Corêutica[21] e a Eucinética[22], a fim de dar ao bailarino e coreógrafo uma consciência quadridimensional de sua atuação e criação cênicas.

Na dança, já como categoria de transição para o dito pós-moderno, voltando-se àquele instante inaugural em que se pode perceber a quadridimensionalidade, passado e futuro, num único lance, quem o instalou, de forma simbólica, foi Merce Cunningham[23] (1919), quando, em

21. "[...] aspectos formais do movimento e as suas relações espaciais, compreendendo a prática analítica da fluência da forma nos planos, níveis e dimensões espaciais. Teoria elaborada por Laban que se serve do icosaedro para exemplificar a harmonia do espaço, onde a cinesfera, a orientação espacial vital ocupada pelo corpo, tem uma característica elástica totalmente voltada para a vivência individual, vinculada às experiências internas e emocionais do indivíduo". (Soraia M. Silva, "O Expressionismo e a Dança", em J. Guinsburg (org.), *O Expressionismo*, São Paulo, Perspectiva, 2002, p. 339.)

22. Laban desenvolveu um quadro do esforço-forma associando os fatores do movimento peso, espaço, fluência e tempo aos planos espaciais vertical, horizontal e sagital, e cujas combinações modulares das qualidades e atitudes internas e externas associadas a esses fatores orientam a análise e a criação de repertórios de movimento expressivo.

23. Vindo da tradição da moderna dança americana, Cunningham, com formação na técnica de Martha Graham e uma incansável busca de novas linguagens, não desenvolve um vocabulário próprio codificado para expressar princípios pessoais, como os ícones da dança moderna, ele converte certas técnicas em uma técnica de rigorosa execução e as utiliza para compor uma coreografia desprovida de formalismo estrutural. Algumas das principais obras de Cunningham são: de 1953- *Solo Suite in Space and Time, Dime a Dance, Untitled Solo, Fragments*; *Galaxy, Suite for Five in Space and Time* (1956); *Summerspace* (1958); *Gambit for Dancers and Orchestra* (1959); *Walkaround Time* (1968); uma série de *Events* (a partir de 1974); *Variations V* (1965); com música de John Cage; *Rain Forest* (1968), com objetos cênicos criados por Andy Warhol; *Story* (1963); *Un Jour ou Deux* (1973); *Doubles* (1984); *Grange Eve* (1986); *Europeras 1 & 2* (1987); *Europeras 3 & 4* (1990); *Channel/Inserts* (vídeo de 1981); *Enter* (1992) criado a partir de um computador. O acaso e o indeterminado dominam as suas composições, de forma dirigida e disciplinada. Publica na França, em 1980, *Le Danseur et la danse*.

1951, em *16 Dances*, joga uma moeda para o ar com o objetivo de iniciar uma seqüência. Quando Cunningham empreende uma viagem consciente ao espaço quadridimensional, ele inicia um processo desencadeado na entrada do acaso, numa espécie de desorientação orientada. E, desse modo, Cunningham inicia a meta-iroanalogização da dança.

Assim como em Einstein, é possível perceber-se o movimento de ir e vir, conforme a exposição em sua famosa fórmula $E = MC^2$, na qual se afirma que a energia é transformada em massa, e vice-versa, da mesma forma a dança pós-moderna não diferencia tempo e espaço, movimento e corpo, sendo ambos equivalentes em sua coreografia. A famosa equação de Einstein, por sua simplicidade, já é um objeto artístico: pode ser revisitada como uma dança – que em parte foi desenvolvida pela produção *Einstein on the Beach*, conforme veremos adiante –, na qual conceitos aparentemente opostos, como massa e energia, podem ser revertidos em seus próprios contrários com a ajuda do movimento, ou seja, da celeridade: quanto mais movimento mais os corpos dispersam energia, e quanto mais celeridade – movimento –, mais a massa aumenta. "E", energia, de um lado e "M", massa, de outro, são unidas pela velocidade, pelo movimento, ao quadrado, por intermédio de uma ponte que somente um gênio, um iniciado na dança celeste, pôde perceber (==========), o sinal de "=", desenhado na horizontal, deitado, esperando a mágica passagem da energia "M" ser transformada em "E", e vice-versa. Einstein vislumbrou "=" da mesma forma que Robert Recorde[24], como uma ponte, uma estrada, um caminho que liga "E" a "M" e que revela os laços contidos por entre essas forças do universo.

Na dança de Cunningham, sentimos esse mesmo olhar einsteniano: pode-se contemplar a matéria (corpo), transformar-se em energia (movimento), como se pudéssemos observar uma fotografia de uma fotografia, de uma outra fotografia, e assim infinitamente, nas quais sempre nos colocamos como observadores. O bailarino, desse modo, é um observador do observador, do observador... que é sempre o mesmo sujeito em movimento, ou seja, ele próprio. Por isso, o recurso ao jogo especular, muito comum na alemã Pina Bausch, e as séries de movimentos que se repetem, *ad nauseam*, em Cunningham. São todas formas para se tentar alcançar o infinito, ou a junção espaço-tempo, matéria energia, corpo-movimento.

A técnica desenvolvida por Cunningham tem como principal característica a diversidade rítmica, a musicalidade interior de toda a evidência nascida da separação de dança e música, a coisificação pelo espaço/tempo/movimento/objeto/acaso, e a concentração nesses elementos da cena de dança reflete-se no gesto/ação cunninghamianos. Sua obra é fundada no conceito de indivíduos que se movem e se reúnem, sem representarem, em cena, heróis, emoções, estados de ânimo, mas, sim, apenas indivíduos. São evidentes, na sua obra, as rupturas com o romantismo, que "descarta a idéia de que a dança seja a narração gestual de temas anedóticos baseados na literatura, na mitologia ou em idéias de imaginação novelesca"[25]. Cunningham, numa entrevista recente, ao falar de sua técnica, assinala um ponto pelo qual passam todos os modos do corpo em movimento, ou seja, a cartografia humana. Segundo o coreógrafo, "There's only way to bend your knees". Mas há muitos lugares em que os joelhos podem se dobrar: uma dessas formas foi patrocinada pelos *happenings*[26], movimentos muito próximos da rebeldia jamesdeaniana, que buscavam criar um choque na platéia, principalmente em Nova Iorque, por meio de uma

24. "Porei, como muitas vezes uso no trabalho, um par de paralelas, ou retas gêmeas de um comprimento, assim: = porque duas coisas não podem ser mais iguais", Robert Recorde; Cf. C. Boyer, *História da Matemática*, São Paulo, Edgard Blücher, 2001, p. 184.

25. J. Baril, *La Danza Moderna*, Barcelona, Paidós, 1987, p. 234.

26. "O movimento de Cunningham é o movimento da vida . Nasce do gesto quotidiano, perde seu caráter de gesto utilitário sem com isso deixar sua condição de participante no acontecimento e na marcha do tempo. A utilização desse tipo de movimento dá origem aos *happenings*". J. Baril, *op. cit.*, p.233.

junção de improvisação e quebra do sujeito espetáculo, assumindo assim um diálogo com o teatro de Antonin Artaud. Suzan Sontag, caracteriza assim os *happenings:* "Em primeiro lugar, seu tratamento suprapessoal ou impessoal das pessoas; em segundo, sua ênfase no espetáculo e no som, com um desdém pela palavra; e, em terceiro, seu professado objetivo de tomar a platéia de assalto"[27].

Os *happenings* desenvolveram, de forma mais radical, a coisificação do movimento de índole cunninghamiana e buscaram uma relação de intersemioticidade com as esculturas dos anos de 1960: ao fazer esse percurso, propuseram alguns elementos importantes para a composição coreográfica moderna. Essa nova atitude na arte do movimento, ao questionar e romper com todos os padrões espaciais da dança tradicional, criou um novo ordenamento crítico ao bailado. Os bailarinos do Judson Theater[28] expressavam-se a partir de uma economia radical do movimento, que possibilitou uma autonomia em relação às antigas posturas. Conforme Rosalind Krauss, "esse procedimento edificou uma retórica substantiva, conhecida como 'dança da linguagem comum' e do 'desempenho das tarefas', em detrimento de uma retórica adjetiva e ornamental". As novas técnicas de apresentação do corpo/movimento em cena são assim definidas a partir do Judson Theatre: as tarefas que constituíam esforços necessários para se criar as condições de aquecimento e ensaio do grupo (como mover colchões, carregar tijolos ou obedecer às regras de um jogo) passam a ser a própria trama dessa dança, a qual pretende atender a uma dupla estratégia: substituir o ilusionismo pelo tempo real e despsicologizar o seu executante[29].

O Judson Memorial Church de Nova Iorque: A Pós-Dessacralização da Dança

Poderíamos dizer que a dança moderna desenvolveu-se, paradigmática e antinomicamente, em direção à busca do movimento natural, em detrimento ou em sintonia com o desenvolvimento das máquinas e do processo de industrialização no final do século XIX e início do século XX, quando o corpo ainda é trabalhado como sujeito. Com o advento das novas posturas do Judson Dance Theatre[30], o foco dessa arte se desloca para a atitude objetal com a ocultação ou desconstrução do sujeito e uma reflexão levada ao objeto como norteador do movimento, mesmo o corpo/objeto/técnica, utilizado por Cunningham. Já nos últimos anos, o que se observa é o sujeito/objeto/virtual como novo paradigma do movimento, fato que descortinaremos mais adiante.

A "nova dança" americana, que poderíamos dizer ter sido o nascedouro da pós-modernidade na dança, surgiu como movimento quando um grupo de dançarinos, ao estudar composição com o compositor Robert Dunn, de 1960 a 1962, lançou uma série de conceitos no Judson Memorial Church de Nova Iorque[31], como: desconstru-

27. Cf. R. E. Krauss, *Caminhos da Escultura Moderna*, São Paulo, Martins Fontes, 1998, p. 277.

28. Nas décadas de 1960 e 1970, o panorama da dança moderna, nos Estados Unidos, era dominado pelas experiências da linhagem de Cunningham, quando surge o grupo do Judson Dance Theater em Nova Iorque, e suas novas concepções cênicas. Esse grupo priorizava experiências multimidiáticas, por meio da interação do movimento dançado, muitas vezes como *happenings*, com a pintura, escultura, objetos, imagens televisivas etc. Desse grupo saíram artistas como Steve Paxton, criador da *contact improvisation*... Soraia M. Silva, "O Expressionismo e a Dança", *op. cit.*, p. 348.

29. Cf. R. E. Krauss, *op. cit.*, p. 282.

30. Em 1962, tem-se a primeira *apresentação numa Igreja*, "Judson Church" – três horas de *performance*. Esse acontecimento marca uma nova era para a dança moderna. No primeiro momento, adota-se o nome Judson Church, mas em seguida muda-se para Judson Dance Theatre. M. Michele I. Ginot, *La Danse au XXe siècle*, Paris, Bordas, 1995, p. 144.

31. É preciso também anotar que a maior parte do grupo que formaria o Judson Theatre passou pelo Ateliê de Anna Halprin. Halprin, nos anos de 1950, propôs uma aprendizagem original. Seu método baseava-se na improvisação e no desenvolvimento das capacidades do movimento pela consciência do corpo e da livre associação. Um grupo formado por artistas diversos circulou em torno de Halprin: dançarinos (Simone Forti, Yvonne Rainer, Trisha Brown), ator (John Graham), músico (Terry Ri-

ção dos paradigmas de fórmulas coreográficas; estímulo de aproximação dos dançarinos aos métodos da música de *avant-garde* (influência de Cage); os limites da dança expandem-se para incluir qualquer espécie de atividade; não-dançarinos participam dos trabalhos (continua o conceito de "universalidade da dança" proclamado por Laban), apresentando concertos na igreja, os não-dançarinos estando já quase tão proeminentes quanto os dançarinos, como executantes e como coreógrafos dos espetáculos. A desconstrução dos paradigmas de procedimentos expressivos e técnicos da dança foi tão inovadora que críticos da época, como Jill Johnston, formulavam a questão:

> O que é dança, e se você sabe o que é dança, então o que não é dança? O bailarino experimentado é uma criatura excepcional que pode fazer uma porção de coisas que um não-dançarino não pode. Mas se um executante anda pelo palco e chama a isso de dança, quem é que vai dizer que não é?[32]

Jill Johnston esclarece que o movimento natural do grupo Judson não se assemelha nem ao lirismo romântico, nem à busca expressiva de Isadora Duncan; ele afirma que nessa escola:

> Os gestos tendem a ser completamente abstratos ou completamente naturais. No entanto, ambos ficam deslocados quando aparecem sobre um palco em uma estrutura de arte. Os bailarinos não se incomodam de arrumar suas roupas ou de tirar o cabelo dos olhos se se sentem melhor assim. Esses são os gestos inadvertidos de todos os dias. São reconhecidos pelo que são e aceitos no contexto da estrutura. Suponho que seja algo assim como a gota inadvertida de um pintor de ação que deixa a tinta onde ela pinga se assim lhe apraz. O executante pode fazer o mesmo, se agir com toda a naturalidade permitindo que o espectador aceite como fazendo parte da composição[33].

Toda essa desconstrução de paradigmas da "nova dança" pode ser aproximada daquilo que Gilles Deleuze e Félix Guattari defendem como "Teoremas de desterritorização, ou proposições maquínicas"[34], isto é, não como tendências das semióticas guerreando entre si, apenas com suas armas, e, sim, agenciamentos de poder bastante particulares que impõem a significância e a subjetivação como sua forma de expressão determinada, em pressuposição recíproca com novos conteúdos. Os filósofos preconizam, a respeito do comportamento desses novos procedimentos de corpos desterritorializados:

> Trata-se de uma abolição organizada do corpo e das coordenadas corporais pelas quais passavam as semióticas polívocas ou multidimensionais. Os corpos disciplinados, a corporeidade será desfeita, promover-se-á a caça aos devires-animais, levar-se-á a desterritorialização a um novo limiar, já que se saltará dos estratos orgânicos aos estratos de significância e de subjetivação. Produzir-se-á uma única substância de expressão. Construir-se-á o sistema muro branco-buraco negro, ou antes deslanchar-se-á essa máquina abstrata que deve justamente permitir e garantir a onipotência do significante, bem como a autonomia do sujeito. Vocês serão alfinetados no muro branco, cravados no buraco negro. Essa máquina é denominada máquina de rostidade porque é produção social de rosto, porque opera uma rostificação de todo o corpo, de suas imediações e de seus objetos, uma paisagificação de todos os mundos e meios. A desterritorialização do corpo implica uma reterritorialização no rosto; a descodificação do corpo implica uma sobrecodificação pelo rosto; o desmoronamento das coordenadas corporais ou dos meios implica uma constituição de paisagem. A semiótica do significante e do subjetivo nunca passa pelos corpos. É um absurdo pretender colocar o significante em relação com o corpo. Ou, em todo caso, tal relação só pode ser feita com um corpo já inteiramente rostificado. A diferença entre, por um lado, nossos uniformes e roupas, e, por outro, as pinturas e vestimentas primitivas,

ley) e o artista plástico Robert Morris. As noções de Halprin buscavam uma aproximação com as práticas das danças sagradas e uma normatização de suas regras por intermédio de alguns exercícios, com alguns termos físicos tais como "gravidade", "inércia" e "movimento". Para Halprin, "há um constante interjogo entre gravidade e movimento". Assim, quando alguém se movimenta "se move em duas polaridades... uma caminhando com a gravidade e outra indo contra a gravidade" e são essas duas formas de compensações ou resistências que formam o movimento. Ainda para Halprin, inércia é a "tendência do corpo de permanecer em descanso ou em movimento uniforme a menos que seja motivado por uma força externa". A. Halprin, *Movement Ritual*, Santa Barbara, San Francisco Dancers' Workshop, 1979, p. 9.

32. J. Johnston, "A Nova Dança Moderna Americana", em R. Kostelanetz (org.), *Novos Rumos das Artes*, Rio de Janeiro, Lidador, 1967, pp. 155-156.

33. *Idem*, p.157.

34. G. Deleuze e F. Guattari, *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*,v. 3, São Paulo, Ed. 34, 1996.

consiste em que os primeiros operam uma rostificação do corpo, com o buraco negro dos botões e o muro branco do tecido[35].

É sob o ponto de vista dessa "máquina abstrata" que podemos ver e analisar a produção expressiva dos descendentes dessa linhagem da dança que se intitula como "nova", sob os auspícios do que foi considerado pós-moderno. Assim, quanto a essa expressão gestual da nova dança como signo determinado de uma estrutura de comportamento abstrato, que se impõe pelos caminhos e ritmos de desenvolvimento da sociedade, a afirmação de Deleuze e Guattari de que "o rosto é uma política"[36] confirma tal estrutura de poder que percorre o corpo expressivo do dançarino pós-moderno.

Em 1950, a pesquisadora Susanne Langer formula algumas teorias a respeito da arte da dança sobre a questão do poder abstrato, que detém a expressão do dançarino na pós-modernidade. Langer fala das manifestações personalísticas na "Dança Moderna", caracterizada pelo "auto-retrato" do dançarino como sendo a manifestação de suas próprias emoções, mas afirma que uma dança "não menos boa" pode ser alcançada simulando-se uma conexão necessária de movimentos promovidos em uma unidade mecânica de controle estranho como numa marionete. A esteta afirma sobre essa nova maneira de se expressar:

Este último artifício teve uma carreira pelo menos tão grande quanto a semelhança de sentimento pessoal, que é o princípio norteador da chamada "Dança Moderna". Pois a aparição de movimento como gesto requer apenas sua (aparente) emanação de um centro de força vital; de maneira bastante estranha, um mecanismo que "cria vida" intensifica tal impressão, talvez pelo contraste interno que apresenta. De modo semelhante, a força mística que trabalha por controle remoto, estabelecendo seus próprios centros subsidiários nos corpos dos dançarinos, é um poder ainda mais efetivamente visível do que a aparência naturalista de auto-expressão[37].

Esse novo olhar proposto por Langer[38] pode nos auxiliar na avaliação da dança como linguagem independente nos processos de desterritorialização da expressão dos artistas do Judson. Os novos conteúdos encontraram eco nos *happenings*, na mistura de linguagens e no uso de objetos. Vários trabalhos apresentados pelo Judson Dance Theatre tinham essa nova característica, Jill Johnston comenta alguns:

O *Chromolodeon*, de Carole Schneeman, era um amontoado selvagem e lírico de tapetes, cânhamo, fantasia, tinta, movimento e objetos. Philip Corner (o compositor) misturou danças, acessórios, instrumentação, pintura e projeções de *slides* em Flares – um longo bailado que alternava *black-outs* e *flashes* combinados dessas imagens. O *Fantastic Gardens*, de Elaine Summers, era um comprido trabalho de filmes, danças, palavras, escultura e som. Num dos programas, em 1962, Robert Morris e Bob Huot vestidos em uma fantástica panóplia de objetos e materiais encontrados e brandindo armas de madeira fizeram uma guerra séria durante cerca de sessenta segundos[39].

Um outro aspecto que nos é dado analisar é a questão da presença do objeto, a coisificação que permeia o movimento e as manifestações da dança nesse momento. Johnston afirma ainda que o uso de objetos é um dos aspectos importantes de todo o movimento dessa época; para o crítico:

Durante a última década objetos figuraram em pintura, escultura e música por seu valor natural como existem ou como funcionam no mundo, e por seu potencial associado como foram coordenados na colagem, e

35. *Idem*, p.49.
36. *Idem*, p.50.
37. S. Langer, *Sentimento e Forma*, São Paulo, Perspectiva, 1980, p.190.

38. Langer propunha o reconhecimento da ilusão primária da dança e a sua abstração básica como sendo criada, preenchida e organizada pelo gesto espontâneo, e argumentava que, sob essa nova luz, a história da dança deve ser revisitada. Para a autora: "Todas as espécies de práticas e formas de dança intrigantes, origens, conexões com outras artes, e relações com religião e mágica, tornam-se claras no momento em que se concebe a dança como sendo nem arte plástica nem música, nem uma apresentação de uma estória, mas um jogo de poderes tornados visíveis. Desse ponto de vista, pode-se compreender a dança estática e a dança animal, a valsa sentimental e o balé clássico, a máscara e o mimo e o carnaval orgiástico, bem como o solene círculo funéreo ou a dança trágica do coro grego. Nada pode corroborar a teoria de ilusão e expressão artística, aqui exposta com tanta força quanto uma história competente da dança retida à luz dessa nova teoria". S. Langer, *op. cit.*, p. 196.
39. J. Johnston, *op. cit.*, p. 161.

montagem, dos quais os movimentos e *happenings* feitos pelos pintores eram um excesso natural de crescimento. Ambos os aspectos dos objetos verdadeiros foram explorados pelos coreógrafos de Judson. Sozinhos ou associados, os objetos foram projetados como fatos[40].

Esse sintoma de presença do objeto, a objetividade e sua predominância seriam uma característica da época, marcada pela passagem do primado da produção ao do consumo. Para o filósofo Jean Baudrillard, os objetos elaboram uma sintaxe particular, um sistema de signos por ele considerado a "senha por excelência"[41]. Assim, os artistas do Judson, com sua expressão de protesto e contestação contra as normas vigentes, não poderiam deixar de refletir criticamente, em suas obras, sobre os caminhos da sociedade que começa a ser marcada pelo consumo. Baudrillard entendeu o princípio da virtualização do sujeito e da independência do objeto: para ele, o objeto era como que dotado de paixão, ou passa a ter vida própria, ao sair da passividade de seu uso para adquirir uma espécie de autonomia e, talvez, até uma capacidade de vingar-se de um sujeito demasiado seguro de dominá-lo.

O filósofo defendia que:

Os objetos foram sempre considerados um universo inerte e mudo, do qual dispomos a pretexto de que fomos nós que o produzimos. Mas, a meu ver, este mesmo universo tinha algo a dizer, algo que ultrapassava seu uso. Ele entrava no reino do signo, em que nada se passa de maneira tão simples, porque o signo é sempre o eclipse da coisa. O objeto designava, então, o mundo real, mas também sua ausência e particularmente a ausência do sujeito [...]. Seja qual for o real interesse dessas diferentes abordagens, o que me apaixonava, e continua me apaixonando, é a maneira como o objeto delas se evade, se ausenta – o que nele permanece de "inquietante estranheza". A troca, da qual ele é o suporte, permanece inesgotável. Ele é, certamente, mediador, mas ao mesmo tempo, como ele é imediato, imanente, ele quebra essa mediação. E está sobre duas vertentes: preenche e decepciona simultaneamente. Talvez por isso proceda daquela parte maldita de que falava Bataille, que não será jamais resolvida, jamais remida. Não há redenção do objeto, em algum lugar permanece um "resto", do qual o sujeito não consegue se apossar; ele acredita poder encontrar para isso um paliativo com a profusão, a acumulação – o que não faz mais que multiplicar os obstáculos à relação. Em um primeiro momento, nos comunicamos por meio dos objetos, depois a proliferação bloqueia essa comunicação. O objeto tem um papel dramático; é um ator com papel principal, no sentido de que ele inutiliza a expectativa de uma simples funcionalidade. E é por isso que ele me interessa[42].

Podemos deduzir que as práticas ditas pós-modernas na dança, muito difundidas hoje em dia, já estavam definidas desde o seu nascedouro no Judson Dance Theatre como ideologia da contracultura, reinante na época, que num processo de inversão de valores tornou-se ideologia dominante nos vários grupos dedicados à nova dança. Na atualidade, confirma-se a previsão feita por Johnston, em 1965, de que os principais rumos da dança, nas décadas seguintes, seriam em grande parte o resultado do trabalho intrépido dos membros desse grupo, qualificado no texto como aquele que projetou a dança moderna numa nova era de atividade ilegal devido a sua enorme variedade e liberdade de estruturas e estilos; sua inserção política; sua mobilidade, e por sua exposição de atitudes contemporâneas[43].

É preciso também salientar que o prefixo "pós", que antecede o adjetivo "moderno", foi, pelo menos na dança, moldado pela significado "contra", ou seja, os novos dançarinos não aceitavam mais somente o virtuosismo de Cunningham e buscavam outras formas de movimento. Assim, o andar natural do cidadão comum entra em cena e com o mesmo destaque de um passo mágico de Cunningham. Os *performers* do Judson Dance Theatre autoproclamaram-se "pós" com o fim de se colocar, ao assumirem uma postura política, contra a dança moderna e a dança clássica: a segunda porque sempre foi tida como elitista e a moderna porque, segundo os pós-modernos, tinha se afundado num universo esotérico e extremamente hermético para a maioria dos espectadores[44].

40. *Idem*, p. 158.

41. J. Baudrillard, *Senhas*, Rio de Janeiro, Difel, 2001.

42. *Idem*, pp. 9 e 12.

43. J. Johnston, *op. cit.*, p. 164.

44. "As relações dos pós-modernos com Cunningham são complexas: todos passam pelo seu Studio, suas primeiras pesquisas encontram

Daí que a dança pós-moderna tenderá a partir do mínimo, do mais simples e acessível, e não procurará, pelo menos inicialmente, codificar normas ou códigos para a nova forma de expressão. Mas, se, por um lado, tal procedimento rendeu importantes conquistas para novas formas de produção estética, como os trabalhos de Trisha Brown (Trisha dançou sobre os telhados e paredes verticais dos prédios – *equipment pieces* –, nos *lofts*, nas galerias de artes...), por outro, as formas da *post-modern dance* são múltiplas, e as personalidades que animam os coletivos dos anos de 1960 e 1970 vão evoluir em diversas direções, como a política. O engajamento político deu-se por meio das propostas abertas pela interação entre público e artista, ou espetáculo, ou grupo, proposto pelo Judson Dance Theatre, ou seja, uma empatia, através de um interjogo, que acaba tocando em questões políticas. Esse procedimento será desenvolvido pelo Judson e por outros coletivos de artistas, tais como a Grand Union, e pelo coletivo de improvisação feminino (criado em 1971). Esses grupos eram muito identificados com as propostas abertas pelo Judson e era comum solicitarem a participação do público.

No movimento pós-moderno da dança norte-americana, diferentes propostas estéticas se uniam no Judson Dance Theatre. Assim, sob uma lei geral da aleatoriedade e transdisciplinaridade de origem cunninghamiana[45], ocorreram: o desenvolvimento de *performances* em espaços alternativos, como ruas, galerias, telhados etc.; danças à margem dos quadros convencionais do espetáculo; a necessidade de aproximar essa arte do grande público. Houve ainda outras especificidades que se afirmavam em diferentes coreógrafos: o trabalho sob o princípio da repetição; a reintegração de técnicas de dança já existentes, como os estilos do moderno ou do clássico, e a improvisação.

Os primeiros coreógrafos a se unirem sob a nova proposta de valorização da noção de pesquisa e solidariedade e de uso de um espaço comum de experimentação como busca de desenvolvimento de diferentes linguagens estéticas da dança foram: Simone Forti, Steve Paxton, Yvonne Rainer[46], Judith Dunn, depois Trisha Brown, David Gordon, Débora Hay, Alex Ray e Elaine Summers. No decorrer do desenvolvimento dos trabalhos do grupo, outros adeptos da dança pós-moderna uniam-se à proposta, como Lucinda Childs e Meredith Monk, o músico Robert Morris e o pintor Rauschenberg.

Uma das características importantes do Judson é a improvisação e a colocação em cena dos interjogos políticos. Simone Forti, nesse sentido, foi pioneira ao observar os movimentos dos animais e das crianças, que ela sobrepunha ao movimento dos adultos para observar as diferentes qualidades. Yvonne Rainer procura trabalhar com o cinema experimental e buscar um maior engajamento com o movimento feminista. Steve Paxton, adepto da contracultura, inicia um duplo interjogo artístico e político: o *contact improvisation*, como o próprio nome indica, é fundado no contato entre uma ou mais pessoas. A improvisação de contato é utilizada para tornar-se uma verdadeira técnica, promessa para um belo devir, que transtorna as relações sociais convencionais varrendo os tabus concernentes ao toque e que oferece, ao mesmo tempo, um campo novo de exploração do movimento.

suas fontes no ateliê de Robert Dunn através das cartas aleatórias desenvolvidas por Cage. A liberdade que Cunningham oferece à sua dança é preciosa; no entanto, eles reprovam este elitismo, a virtuosidade técnica que o afasta do movimento e dos corpos dos não-bailarinos, e finalmente sua integração à uma tradição que ele recupera da técnica clássica" (Michel e Ginot, *op. cit.*, p. 143)

45. Além de trabalhar em íntima colaboração com músicos da vanguarda como John Cage e David Tudor, Cunningham também trabalhou com os pintores Robert Rauschenberg e Jasper Johns, o qual vincula outros artistas da vanguarda para trabalharem nas criações do coreógrafo americano, como Frank Stella, que colabora na criação de *Scramble*, 1967; Andy Warhol, em *Rainforest*, 1968; Robert Morris, em *Canfield*, 1969; e Neil Jenney, em *Objects*, 1970.

46. Michel e Ginot descrevem a cena "'Terrain', 1963, de Yvonne Rainer como um dos primeiros manifestos do pós-modernismo, ilustrando seus princípios básicos: "cena composta por espaço branco e silencioso, a dança é levada ao estágio zero e abandona todos os mecanismos de ilusão teatral, os componentes elementares são os movimentos do corpo", *op. cit.*, p. 145.

Uma outra direção do Judson vai ao encontro dos filósofos orientais (com a cultura oriental em paralelo à ioga, ao *taichi* e às artes marciais[47]); essas artes não separam, como a arte ocidental, o corpo e o espírito, o corpo e o movimento. Débora Hay, inicialmente engajada em pesquisas formais, seguirá uma linha de danças sagradas, coletivas, acessíveis a todos; segundo Ray, a dança é feita como a respiração, de modo natural. Meredith Monk exercitou música e dança: a vertigem de suas representações vocais e gestuais aproximou os seus trabalhos das experiências de transes, tendo iniciado com a ajuda da ópera, considerada, por ela, mais convencional e mais narrativa, uma busca iniciática, inspirada em modelos mitológicos orientais. Monk ainda acompanhou, como Lucinda Childs, as correntes minimalistas que praticavam até em excesso o processo de repetição[48] – técnica muito usada no Judson e herança de Gertrude Stein. Trisha Brown praticou aquilo que ela denominava de acumulação de movimento, depósito de movimento. Sua técnica era bastante simples: juntar dois movimentos, depois um terceiro ao segundo, depois um quarto etc. As acumulações iniciam-se isoladamente, depois em grupo, e em seguida são trazidas para fora. Desse modo, não deve haver dúvidas quanto a esse processo em relação à técnica desenvolvida pelos minimalistas. Trisha Brown também será atraída pela repetição: daí surgiriam as marchas elásticas de suas coreografias, aliadas às pesquisas em torno de *formas geométricas* e da dança barroca. Brown colocou dançarinos dependurados nas paredes, como peças vivas de museu, e criou espetáculos misturando bailarinos, esqueletos de animais, plantas, cactos e espantalhos elaborando uma série de retratos, "quadros vivos". Todos esses elementos foram norteadores de uma postura que culmina com o *Einstein on the Beach*.

O Judson, ao retomar práticas milenares de contato do homem com o espaço sagrado (Judson Church), representa a analogia com as danças sagradas, com os rituais, buscando-se respeitar todos os mínimos movimentos que levam ao coração, no instante em que sagrado e profano se unem: a dessacralização redunda numa analogia contagiante, cuja única diferença, de índole cagiana, é justamente estar dentro de um processo aleatório retomando os mesmos estados iniciais, num tempo antiqüíssimo, em que o véu prístino da analogia, da semelhança, da identidade inaugural, ainda não permitia o conhecimento da irônica diferença entre espaços e tempos. A proposta do Judson é de tentar entrar no mesmo ciclo hesiódico em que as Musas apareciam, cantavam, dançavam e criavam tudo: o mundo não estava mais submetido às leis da impossibilidade de se retomar a totalidade analógica[49], antevista por Boltzmann. Nesse momento, o *Theós* novamente se sobrepõe ao *lógos*.

47. Há também em toda essa cultura da nova dança movimentos extraídos das artes marciais. Se pensarmos em um mestre-bailarino das artes marciais como Bruce Lee e toda a mística em torno de seu nome e sua popularidade na década de 1970, pode-se pensar também em uma contribuição para a nova forma de expressão na dança, pois Bruce Lee popularizou toda uma coreografia que era própria do Oriente. Ainda sob a mesma ótica do movimento encontrado na luta, deve-se destacar a figura de Cassius Clay (Mohamed Ali) que assumia essa condição nas lutas e que popularizou também muitas noções do pugilismo posteriormente utilizadas pelos bailarinos pós-modernos. Portanto, merece menção também o trabalho de Régine Chopinot, a qual, em 1988, executa uma dança (KO/) toda ambientada em um ringue de boxe.

48. Esse processo de repetição une os coreógrafos aos compositores minimalistas como Steve Reich, Philipe Glass ou Laurie Anderson.

49. Totalidade analógica é uma operacionalização de uma das idéias mais férteis no campo da física contemporânea, trata-se da possibilidade de reversibilidade dos sistemas proposta por Ludwig Boltzmann (que criou, ao lado de Willard Gibbs, a mecânica estatística). A física se debateu com a irreversibilidade dos sistemas, ou seja, as louças quebram e não se juntam mais, as pessoas envelhecem e não retrocedem. O matemático David Ruelle até faz uma pequena brincadeira: "Pegue uma pulga e coloque-a numa casa qualquer de um tabuleiro de xadrez rodeado por uma cerca (para impedir que a pulga fuja). A pulga vai começar a saltar ativamente em todos os sentidos e, ao cabo de certo tempo, tornará a passar pela casa de partida. É o caso do sistema moderadamente complicado. Pegue agora cem pulgas e dê a cada uma delas um nome, ou então cole um número a elas. Quanto tempo você terá de esperar para rever todas as pulgas simultaneamente nas casas de onde elas haviam saído? A intuição e o cálculo mostram que será preciso um tempo tão enorme que

2. *Rain Forest*, 1968. Merce Cunningham e Meg Harper dançam no cenário de almofadas flutuantes criado por Andy Warhol.

Violinos na Praia e a Relatividade do Espaço-Tempo

Bertrand Russell, no seu *ABC da Relatividade*[50], descreve como, a partir da Teoria da Relatividade, o homem newtoniano teve que recompor as suas noções de ética, *pensamento*, religião e também suas relações sentimentais. Pode-se pensar, por exemplo, a partir de uma conseqüência elementar da teoria einsteiniana, num mundo em que os seres saibam tudo sobre seus futuros, mas que tenham uma dificuldade enorme em rever o passado. Eles pensariam no futuro como nós lembramos o passado e especulariam sobre o passado assim como nós sobre o futuro. Assim também deve ocorrer no espaço: suas propriedades são alteradas de acordo com a posição do observador e seu momento no espaço-tempo.

E a forma artística de algumas propostas de Eisntein encontrou na música serial, matematizada de Arnold Schoenberg, o contraponto para as notas estridentes de seu violino. Assim nasceu *Einstein on the Beach* (1976). Ópera moderna, ela retoma as Teorias da Relatividade Geral[51], com a relativização do espaço e do tempo manifestados nas propostas do Judson Theatre. Curiosamente, o Judson fez a sua primeira aparição, como foi salientado acima, num espaço sagrado, numa igreja, lugar em que os limites espaços-tempos são abolidos[52]. Sob a direção de Philip Glass e Robert Wilson e encenada num ambiente minimalista, a ópera pode ser considerada como uma junção de vários elementos interdisciplinares, em que o trabalho de repetição e o trabalho com as estruturas do aleatório (Dunn, Cage) estão latentes.

O trabalho contou com a participação de Lucinda Childs, uma dançarina ligada aos primeiros tempos do Judson. E foi apresentado no Festival d´Avignon como uma junção de dança, música e teatro, pautada em uma composição de cortes temporais, nos termos propostos por Cunningham. Philip Glass fez uma divisão repetitiva de palavras ou cifras, que os cantores reproduziam, enquanto os dançarinos (Lucinda Childs, Dana Reitz) passavam de um lugar para outro, numa obstinada marcha que aparentemente não leva a lugar algum. Sheryll Sutton, jovem atriz, dançarina, anda em passo andrógino, seguida por Andy Degroat, e uma revoada de pássaros migratórios aparece para apontar, ao mesmo tempo, uma marcha no tempo e uma serialização das notas musicais. Com uma duração de cinco horas, o trabalho opera uma viagem ao fulcro das mudanças contemporâneas em torno do maior mito do mundo pós-moderno, Albert Einstein – que é encarnado por um violinista de mechas brancas. Einstein aparece, assim, num dos momentos mais espetaculares do espetáculo, que o coloca como paradigma de toda uma geração. Um *still*, uma enorme foto de Einstein, serve como *background* para toda a

não veremos jamais a coisa acontecer. Nunca veremos as pulgas voltarem simultaneamente às posições que ocupavam num momento anterior; durante um período de observação razoável não veremos duas vezes a mesma configuração de pulgas", David Ruelle, *op. cit.*, p.121. Essa foi a contribuição genial de Boltzmann de que "no transcorrer do tempo, o sistema deveria visitar todas as configurações possíveis do ponto de vista energético. Em outras palavras, todas as configurações de posições e de velocidades das partículas com a energia total certa seriam realizadas, e as observaríamos se esperássemos um tempo suficiente", David Ruelle, *op. cit.*, p. 155). Assim é que Ruelle define a idéia boltzmanniana de "eterno retorno" (o mesmo termo é bem conhecido nos estudos escatológicos, conforme M. Elíade, *Mefistófeles e o Andrógino*, São Paulo, Martins Fontes, 1991, pp. 131-170) que é uma totalidade analógica. A dança proposta por Buñuel em *O Anjo Exterminador*, no início do filme, na repetição da cena de entrada dos convidados e no final retomando todas posições de espaço e energia dos estados iniciais é um outro exemplo dessa totalidade analógica.

50. B. Russell, *ABC da Relatividade*, São Paulo, Zahar, 1960.

51. De modo resumido pode-se dizer que a Teoria da Relatividade Restrita trabalha com corpos que estejam em velocidade constante, conforme a primeira proposta de 1905. Já a Teoria da Relatividade Geral, proposta em 1916, acrescenta a aceleração aos corpos, assim, fenômenos astronômicos, tais como os pulsares, radiação ou ecos, que emitem uma espécie de som do *big bang* primordial, buracos negros; toda essa poderosa física de verdadeiros gigantes só pode ser tratada pela Relatividade Geral. Veja-se A. Einstein, *O Significado da Relatividade*, Lisboa, Arménio Amado, 1984 e H. Lorentz, A. Einstein e H. Minkowski, *O Princípio da Relatividade*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

52. Cf. M. Elíade, *op. cit.*, pp. 131-170.

composição e sucessões de espaços-tempos que definem os trezentos minutos da ópera.

Dessa forma, aquela foto que paira no subconsciente de toda uma geração, Einstein de cabelos brancos com a língua para fora e que se tornou um ícone, refaz um percurso de tempo no qual o observador é o principal modo de referência – como propõe a Teoria da Relatividade, a foto do presente pode ser pensada como um futuro, no caso, o desenvolvimento dos bailarinos, pois o momento, o fato da foto, encontra-se no passado. Por tudo isso, a montagem de Robert Wilson e Philip Glass, com inúmeros recursos de iluminação, de efeitos sonoros e de técnicas, é considerada a obra que marca o desejo de integração da geração pós-moderna.

As Novas Fronteiras da Expressão Cênica, a Tecnologia e a Dança

A dança como ruptura, como busca do novo, da expressão individual marcada por inusitados espaços cênicos, fez de outros meios instrumentos de busca estética na renovação de sua linguagem. As novas vivências híbridas na invenção e renovação do repertório e do espaço significativo para a atuação, no conjunto do espetáculo da dança moderna, inauguram um novo processo dentro da tradição do movimento expressivo. A grande variedade de representação e de trabalhos interdisciplinares envolvendo teatro, dança, mímica, ópera, música, mídia etc., leva a uma nova classificação dos gêneros de representação cênica, em uma infinita combinação por justaposição as quais vão recheando os novos compêndios dos trabalhos cênicos de individualidades e diálogos, em que a multiplicidade, a variedade de corpos, as expressões, as linguagens, espaços cênicos e o público alvo são a marca principal. Podemos observar tal fenômeno, por exemplo, no catálogo do *British Drama*[53], que relaciona as grandes, médias e pequenas companhias cênicas inglesas, classificando os seus respectivos tipos de trabalhos.

No *British Drama* podemos observar a infinidade de divisões dos tipos de trabalhos, desenvolvidos pelas companhias, que vão do teatro profissional de repertório clássico a novas classificações: teatro físico, teatro visual, música teatral contemporânea, dança e teatro físico, cruzamento cultural de música lírica e teatro, música/teatro/grupo cultural produzidos por e para pessoas com dificuldades de aprendizagem, teatro/balé, teatro de rua, teatro de objetos, alucinação urbana, invasão urbana, teatro prostético intervenção, parada, hipercarnavalesco, realismo mágico, arte viva e hibridizada, *performance*, arte-instalação e novas tecnologias, teatro visual cômico, arte viva ou criação experimental teatral, teatro visual usando figuras de animação, vídeo projeção, *sets* mecânicos com imagens surreais, teatro de rua e *shows* de cabaré, teatro visual e instalação sonora, colaborações, *performances* inventivas, teatro de passeios de rua, teatro utilizando recortes tecnológicos com *performances*, teatro multidisciplinar, teatro de novas escritoras femininas, *performances*/instalação, teatro de filme/vídeo, teatro multicultural físico e visual, drama, mímica e máscara.

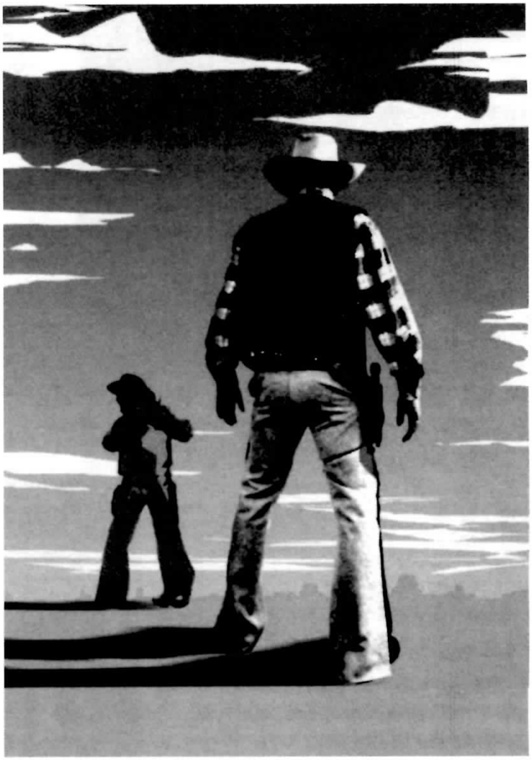
Esse fenômeno da multiplicidade de hibridismos e justaposições de linguagens também ocorre na dança e nas outras manifestações artísticas. Esse é o reflexo da nossa era em que o acúmulo de bens e de informação, em todos os níveis, ocorre de forma impressionante; esse excesso gera uma espécie de transgressão e a estética transborda sobre a ética[54], provavelmente pela amplitude metafórica do seu poder de comunicação. E saindo do

53. *British Drama – The British Council in Profile, Head of Drama and Dance*, Londres, Sally Cowling, 2001. The United Kingdom's International Organization for Educational and Cultural Relations Registered in England as a Charity.

54. David Harvey afirma que em períodos de confusão e incerteza, as várias estéticas prevalecem sobre a ética, "sendo típico das crises de superacumulação catalisar a busca de soluções temporais e espaciais que criam, por sua vez, um sentido avassalador de compreensão do tempo-espaço, também podemos esperar que as crises de superacumulação sejam seguidas por fortes movimentos estéticos", D. Harvey, *Condição Pós-Moderna*, São Paulo, Loyola, 1992, p. 293.

3. *Einstein on the Beach*, 1976, cuja versão apresentada na foto é de 1992. Sheryll Sutton e Lucinda Childs dançam a ópera minimalista de Robert Wilson e Philip Glass em que processos de repetição e estruturas aleatóreas compõem a cena.

4. *David Glass Ensemble*. Teatro físico.



5. *Gavin Robertson*. Teatro físico.

6. *Blast Theory*. Performance, instalação e novas tecnologias.

Os cruzamentos entre as artes visuais, cênicas e musicais na cena inglesa são exemplos da "nova festa intersemiótica", fenômeno que ocorre em vários países, como exemplificam as fotos (British Drama – The British Council in Profile. Head of Drama and Dance: Sally Cowling. Londres, 2001).

real para o virtual, temos aqui algo como a definição de Haroldo de Campos: "a nova festa intersemiótica"[55] – os espetáculos multimidiáticos conjugam arte e tecnologia.

A aproximação da dança com as novas tecnologias, como o vídeo e o computador, certamente inaugura mais uma fase dessa superabundância da informação. Esses novos meios possibilitam aos artistas novos ângulos de investigações e possibilidades de tratamento da linguagem expressiva do movimento. As tecnologias de registro do movimento em vídeo e filme permitem, além de resolver, em parte, o eterno problema do registro coreográfico, inscrever uma nova modalidade de criação, a "videodança"[56]. Nessa linguagem, o olho mecânico da câmera, com sua autonomia maquínica, confronta-se com o real do corpo em movimento e registra novos olhares perpendiculares de espaço/tempo/movimento.

Também Merce Cunningham aproximou a linguagem da dança à do computador[57]. Sua atração pelos números já era evidente nos seus primeiros trabalhos como coreógrafo, e desde 1989 ele cria as suas coreografias com o recurso da tecnologia digital. O computador é um grande participante na sua coreografia *Biped* (1999). Nessa montagem, um programa especial foi usado para registrar as imagens dos bailarinos em movimento por meio de sensores presos ao corpo deles; assim, bailarinos reais e virtuais contracenam entre projeções fantasmagóricas, confundindo o real e o virtual num diálogo analógico-digital, tendo sempre o acaso como mestre de cena.

A utilização das novas tecnologias na dança pode ser comparada a uma "interação imanente, participativa e transformadora"[58], não linear, um exercício de devir contínuo fundado na comunicação com a alteridade. Portanto, com o sujeito em constante transformação – *feedback* e respostas –, os estilos marcam a resposta cristalizada em movimentos definidos pela máquina abstrata, figura e fundo, mentalidade dominante da época, mesmo a não dominância; a presença do não sujeito, do não autor é a autoridade da alteridade e a questão do autor ou coreógrafo implode. Os procedimentos das vanguardas pós-modernas na dança, como colagem, acumulação, recorte e autoria coletiva, improvisação e instantaneidade, ressurgem com força total nos instrumentos digitais, toda a produção cultural, conforme Ricardo Barreto, "está ali para ser destruída, sua duração depende apenas de sua replicação, pois ela poderá ser alterada, dilacerada e esquartejada, e quando isso acontece surgem novas produções digitais que, por sua vez, se conectam a outras", inaugurando o sentido de "rede", a moderna tessitura virtual da aranha arte transcendental e sem sujeito, em que o

55. Para Haroldo de Campos há um renascimento da "poesia oral", "não no sentido do recitativo tradicional, do recital acadêmico, mas na direção dos grandes espetáculos *multimídia*. [...] assim como, no passado, havia a 'festa barroca', tão bem estudada pelo poeta e crítico Affonso Ávila, temos, agora, uma nova 'festa intersemiótica' e é essa uma indicação para o futuro, para as novas possibilidades da conjunção 'arte' e 'tecnologia'", D. Domingues (org.), *A Arte no Século XXI: A Humanização das Tecnologias*, São Paulo, Ed. Unesp, 1997, p. 215.

56. Segundo Regina Miranda existe todo um acervo cultural sendo desenvolvido nessa área como: arquivos de vídeo/filmes de dança (como o *Stiflung Kultur* em Colônia, na Alemanha, com centenas de títulos disponíveis); eventos de competições para videodança (como o Grand Prix Video Danse da França e o Springdance Cinema, na Holanda); *chats* específicos ou conferências, geralmente organizadas por universidades, onde experiências neste campo estão sendo realizadas (como a conferência sobre dança e tecnologia, *Transcending Boudaries*, realizada em 1995, na universidade de York, em Toronto, Canadá, que basicamente discutiu as relações entre vídeo, filme e dança). R. Miranda, "Dança e Tecnologia", em A. Antunes *et alii*, *Lições de Dança 2*, Rio de Janeiro, Univer-Cidade, 2000, pp. 119-120.

57. Para mais informação sobre as relações de Cunningham com as novas tecnologias, veja-se o trabalho da bailarina Ivani Santana, *Corpo Aberto: Cunningham, Dança e Novas Tecnologias*, São Paulo, Educ/Fapesp, 2003.

58. Segundo Ricardo Barreto, as redes virtuais constituem um plano de imanência cuja conseqüência é "um processo constante de heterogeneização que se dá principalmente por replicações livres e por procedimentos de alteridade através de devires descodificados" os quais provocam o anarqui-culturalismo de *performances* libertas das instituições baseadas na autoridade e na unicidade. Segundo Barreto, esse processo culmina "por todos os lados um descontrole que não se pode capturar". R. Barreto, *Festival Internacional de Linguagem Eletrônica*, São Paulo, Imprensa Oficial do Estado/Paço das Artes, 2002, p. 16.

objeto é imediatamente devorado e transformado em fluxo virtual. E é nesse espaço da rede que irão brotar os *novos híbridos* dessa tendência de desterritorialização e justaposição de meios e linguagens.

No Brasil, existem vários artistas tentando desvendar as novas tecnologias integradas ao espaço cênico do movimento. A Companhia Regina Miranda de Atores Bailarinos, na criação do espetáculo *Ghazal*, produziu ensaios que foram vistos a distância (Nova Iorque/Rio de Janeiro) através do uso de *quickams*, com seqüências de movimento transmitidas e editadas via Internet[59]. Outra artista, Tania Fraga, vinda do universo das artes visuais, trabalha com cibercenários interativos para espetáculos de dança. Essa artista se associou recentemente com a coreógrafa americana Maida Withers[60] no desenvolvimento de cibermundos para o espetáculo *Aurora*[61]. Para Tania Fraga, o processo criativo vem de um raciocínio tridimensional que resulta da "constelação de qualidades sensoriais, afetivas, racionais e intuitivas", que configuram campos de acontecimentos que "não podem ser caracterizados como pintura, escultura, instalação ou *performance*". Segundo a artista, outras categorias precisam ser elaboradas e, por esse motivo, ela denomina o próprio trabalho de simulações estereoscópicas interativas[62]. Em recentes trabalhos, Tania Fraga, em parceria com Soraia Silva, desenvolveu fragmentos de vídeos que foram utilizados na edição do *Manifesto Antropófago*, em videopoesia de Ricardo Araújo, cuja intersecção de linguagens remete à bricolagem de videodança com ambientes imersivos e interativos com os cibermundos.

No catálogo do Festival Internacional de Linguagem Eletrônica – File 2002, cujo espaço expositivo permanente é a Internet, encontramos alguns trabalhos que envolvem a linguagem da dança, como: *Dance Junke Box*, de Luiz Brasil e Lali Krotoszynski, que partiram da idéia de explorar a relação entre organismos vivos e tecnologias digitais, elaborado como um trabalho de dança interativo que acontece apenas na Internet; o vídeo *Nota-Anna*, de Annalivia Cordeiro, que desenvolve programas no computador que permitem o registro e a visualização do movimento, de forma direta e natural; a *Cyberdance*, de Ricardo Barreto e Paula Perissinotto, projeto que teve por objetivo explorar a dança (movimentos coreografados) no espaço virtual, trabalhado principalmente pelo uso da "arte combinatória" e pela animação computadorizada. Outros artistas, como Eduardo Kac e o grupo Corpos Informáticos[63], desenvolvem a arte da telepresença na Internet. Eduardo Kac, para quem sem a ideotecnologia global "nós não poderíamos mais viver", desenvolveu a instalação de telepresença, *Ornitorrinco no Éden*, realizada em rede e vivenciada na Internet em 23 de outubro de 1994, por aproximadamente cinco horas[64].

59. R. Miranda, *op. cit.*, pp. 127-128.

60. Maida Withers trabalha com tecnologia, nas suas composições, a linguagem do vídeo e mais recentemente do computador são parte integrante do processo artístico. Ela é professora de dança do Departamento de Teatro e Dança da George Washington University, onde ensina coreografia, improvisação, teoria da *performance* e técnica de dança. Em sua formação, encontra-se a influência de nomes como Merce Cunningham, Erick Hawkins, Alwin Nikolais, Anna Halprin e Mary Wigman. Uma de suas composições coreográficas multimidiáticas é: *Aurora/2001: Fire in the Sky*.

61. Em *Aurora 2001: Fogo nos Céus*, a *performance* mostra a jornada parcial do sol à terra. Os bailarinos atuam como xamãs contemporâneos fazendo a interação com os cibermundos (criados a partir de imagens do sol cedidas pela Nasa) por meio de mouse sem fio com sensor 3D. Esse espetáculo foi apresentado em vários países, e esteve no Brasil em maio de 2001.

62. T. Fraga, "Simulações Estereoscópicas Interativas", em D. Domingues (org.), *op. cit.*, p. 119.

63. Em junho de 2002 o grupo brasiliense Corpos Informáticos apresentou, na exposição, *Macula@Corpos Uma Performance em Telepresença*.

64. Segundo Eduardo Kac, a peça discutiu o teleparaíso da obsolescência e "estabeleceu uma ponte entre o 'não-lugar' da Internet e os espaços físicos em Seattle, Chicago, e Lexington". Para o artista, o evento "consistiu de três nós de participação ativa e múltiplos nós de observação mundial", com "observadores anônimos de várias cidades americanas e vários países (incluindo Finlândia, Canadá, Alemanha e Irlanda) que chegaram *on-line* e puderam ver a instalação remota em Chicago do ponto de vista do Ornitorrinco (que era controlado por participantes anônimos em Lexington e Seattle). E. Kac, "A Arte da Telepresença na Internet", em D. Dominges (org.), *op. cit.*, p. 315.

Com essa multiplicidade e variedade de estímulos e instrumentos de criação, a consciência do artista criador é agora ampliada, o corpo passa a ser compreendido como "corpo virtual, globalizado, entendido e estendido nas suas possibilidades de movimento projetadas na tela do computador"[65], uma das múltiplas "identidades do corpo"[66] na nossa era. Os recursos tecnológicos, no contexto da pós-modernidade, configuram o artista no seu momento histórico, sempre mutante, "ao artista resta pensar a sua obra como partes que contam o todo, 'pensada no mundo', através da visualização do todo: por quê, o que, quando, onde e como fazer a obra, leva à sua integração no tempo, permitindo ao artista refletir nela a 'imagem universal'"[67].

A grande discussão passa a ser a nova consciência corporal, esse novo corpo pós-humano considerado ciborgue[68]. O artista Stelarc[69] foi um dos primeiros a se interessar pelo aspecto performático do corpo ciborgue. Com inserções maquínicas no corpo, ele faz experiências coreográficas como, por exemplo, o seu trabalho *The Third Hand*, em que com um terceiro braço e mão ele faz experimentos como escrever, segurar bolas e outras variadas ações. Para Stelarc, o "corpo precisa ser reposicionado, do reino psíquico, do biológico para a ciberzona da interface e da extensão – dos limites genéticos para a extrusão eletrônica"[70].

Esse processo das *performances* muldimidiáticas de Stelarc, Kac e Fraga cria um encantamento narcísico ao fazer das tecnologias as mais diversas extensões[71] protéticas (Stelarc) ou virtuais (Fraga) dos sentidos. Detenhamo-nos em apenas um exemplo extraído de Roy Ascott. Diz o estudioso britânico que:

> Cada fibra, cada nós, cada servido na *Net* é parte de mim. À medida que interajo com a rede, reconfiguro a mim mesmo. Minha extensão-rede me define exatamente como meu corpo material me definiu na velha cultura biológica. Não tenho peso nem dimensão em qualquer sentido exato.

65. S. M. Silva, "Dança: da Modernidade à Pós-Modernidade", em *Anais/XI Confaeb – Congresso Nacional da Federação dos Arte-Educadores do Brasil. Arte – Políticas Educacionais e Culturais no Limiar do Século XXI*, Brasília, 1998, pp. 156-157.

66. Para Lucia Santaella a descorporificação e a recorporificação de novas identidades do corpo podem ser agrupadas em classes como: corpo remodelado, híbrido, esquadrinhado, plugado, simulado, digital, molecular, L. Santaella, "O Corpo Biocibernético e o Advento Pós-Humano", em M. B. de Medeiros (org.), *Arte e Comunicação na Cultura Contemporânea*, Brasília, Dupligráfica, 2002, tese de mestrado.

67. S. M. Silva, *Dança: da Modernidade ...*, *op. cit.*, p. 157.

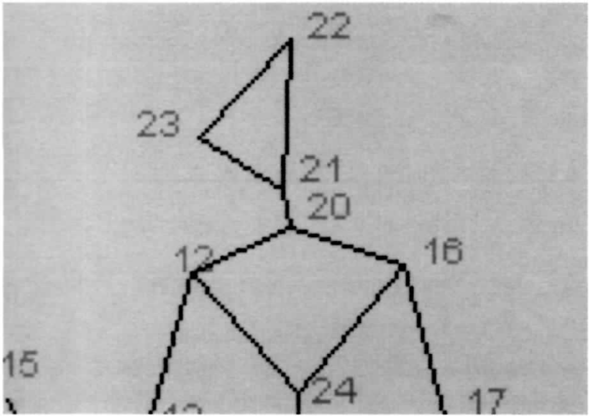
68. As artistas Suzete Venturelli e Tania Fraga afirmam que "o corpo, antes considerado o invólucro de nossas emoções e de nossas sensações, é agora percebido como uma outra realidade na qual a tecnologia está ainda mais presente". Elas propõem algumas questões a esse respeito: "Será que podemos afirmar que a máquina e o sujeito se tornam um? Será que nesse sistema de comunicação entre observador e observado estarão, enfim, o objeto e o sujeito dependentes? Será que através das tecnologias estamos estabelecendo relações afetivas com essas criaturas imagéticas que estamos construindo?", programa da Instalação *Ciberplanos* realizada na Galeria da Universidade de Brasília em 3.9.2002.

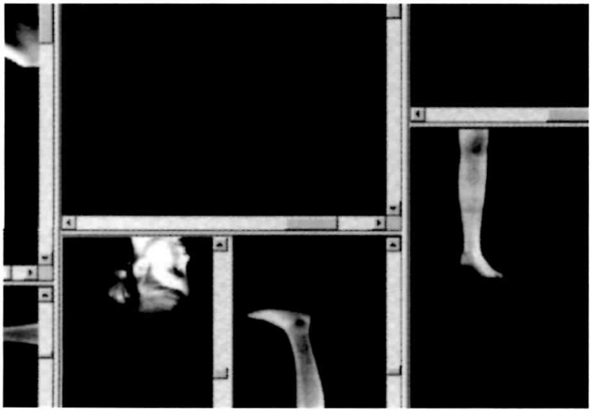
69. Entre 1978 e 1988 esse artista suspendeu o seu corpo 24 vezes com perfurações na pele, em diferentes posições, situações e localidades. Tendo definido as limitações do corpo, ele definiu estratégias para aumentar sua capacidade (fazendo a interface do corpo com protética e tecnologia computadorizada).

70. Stelarc faz uma espécie de manifesto no qual ele proclama que: "As estratégias rumo ao pós-humano tratam mais do apagamento (*sic*) do que da afirmação – uma obsessão que não é mais com o eu, mas uma análise da estrutura. Noções da evolução das espécies e distinção de gênero são remapeadas e reconfiguradas em hibridizações alternadas do homem-máquina. Distinções metafísicas ultrapassadas de alma-corpo ou mente-cérebro são superadas pela preocupação com a divisão corpo-espécie, à medida que o corpo é reprojetado-diversificado em forma e funções. Corpos *cyborg* não são simplesmente conectados com fios e extensões, mas são também ampliados com componentes implantados. A tecnologia invasiva elimina a pele como um lugar significativo, uma interface adequada ou uma barreira entre o espaço público e o aparelho fisiológico. A importância do ciber pode muito bem residir no ato de o corpo trocar sua pele. E como os humanos cada vez mais operam com corpos substitutos em espaços remotos, eles funcionam – com imagens cada vez mais inteligentes e interativas. A possibilidade de imagens autônomas gera um resultado inesperado da simbiose do homem-máquina. O pós-humano pode muito bem ser manifestado na sua forma inteligente de imagens autônomas". Stelarc, "4 das Estratégias Psicológicas às Ciberestragétias: a Protética, a Robótica, e a Existência Remota", em D. Dominges (org.), *op. cit.*, p. 52.

71. Extensões como foram compreendidas por McLuhan na década de 1960, M. McLuhan, *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*, São Paulo, Cultrix, 1979.

7. *Nota-Anna*, método desenvolvido por Annalívia Cordeiro que associa os recursos do computador à dança, busca novos registros e visualizações do movimento. (Foto: Festival Internacional de Linguagem Eletrônica. Coordenador Ricardo Barreto. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, Paço das Artes, 2002.)





8. *Cyberdance*, 2002. Ricardo Barreto e Paula Perissinotto. Animação computadorizada no ritmo da dança. (Foto: Festival Internacional de Linguagem Eletrônica. Coordenador Ricardo Barreto. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, Paço das Artes, 2002.)

> Sou medido pela minha conectividade. Minha paixão é plantar sementes conceituais no substrato da *Net* e vê-las crescer; olhar a *Net* atentamente numa atitude zen à medida que novas formas emergem, à medida que a energia criativa da conectividade gera novas idéias, novas imagens, uma nova vida. Emergência (*mergence*) é o comportamento-chave na *Net*. É a chave para compreender tudo sobre o que é a arte na *Net*[72].

Roy Ascott não está longe da retórica em torno das máquinas no primeiro momento da Revolução Industrial, com todas as perorações em torno da "máquina a vapor", de James Watt, criando uma analogia entre máquina e seres vivos, sendo a primeira possuidora de uma força equivalente a centenas de cavalos. Ascott também não difere do entusiasmo dos primeiros vanguardistas, principalmente Marinetti, com seu elogio à velocidade das locomotivas, suas coetâneas, vistas pelo poeta italiano e por uma boa parte dos primeiros vanguardistas como a grande maravilha da humanidade, digna de causar paixões e de ser confundida com os próprios sentimentos humanos.

O processo Ciborgue[73] está em curso e redundando numa integração, numa completa hibridização[74] do corpo com a máquina, mas não só do ponto de vista de uma mera e mecanicista ilação orgânico/inorgânico. Na verdade, é preciso também chamar a atenção para as experiências de uma santidade da contracultura dos anos de 1960 e 1970: Timothy Leary[75] faz experiências psicodélicas, como precursor das imersões por meio do LSD –*lysergic acid diethylamide*. E mais ainda: no começo do século passado, quando Alexander Fleming[76] descobre a penicilina, o campo da mistura com outros organismos e com organismos laboratorizados, como os antibióticos, estará completamente aberto. Há uma outra "festa intersemiótica", porém não simbólica e exterior, mas, sim, interior e sem o menor controle por parte do *pharmakós*, como os gregos denominavam o bode paciente que era imolado nas antigas festas trágicas.

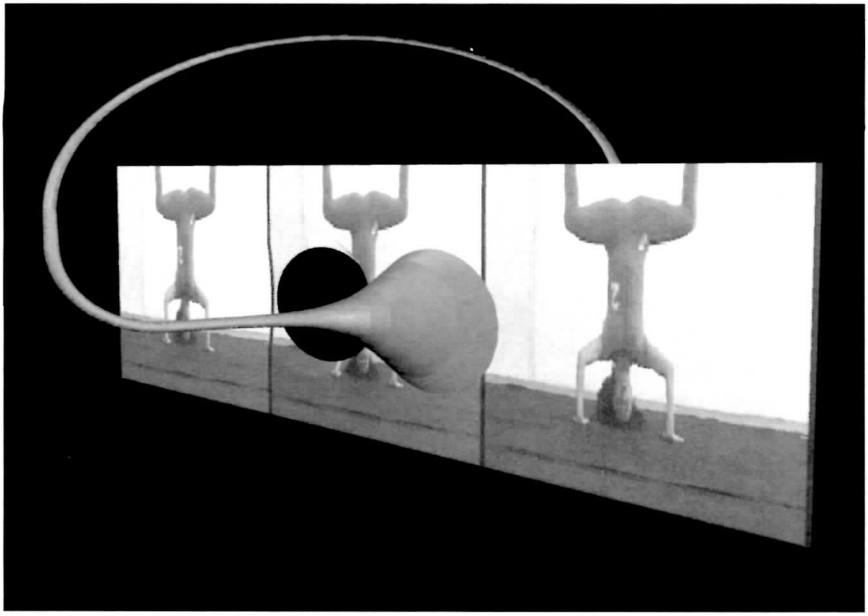
72. R. Ascott, "Cultivando o Hipercórtex", em D. Dominges (org.), *op. cit.*, p. 336.

73. Os ciborgues, junção de abreviatura de *cybernetic organism*, entraram no imaginário do homem moderno com os famosos seriados da televisão *Ciborgue* e *A Mulher Biônica*, nos anos de 1980, mas nas ciências esses seres já estão há muito tempo entre nós, no Hospital de Rockland, no final dos anos de 1950, num pequeno rato (chamado desde então de "rato de Rockland") foi implantada uma pequena bomba osmótica que, segundo Hari Kunrzu "injetava doses precisamente controladas de substâncias químicas que alteravam vários parâmetro fisiológicos. Ele era em parte animal, em parte máquina", H. Kunrzu, "Genealogia do Ciborgue", em T. T. Silva (org.), *Antropologia dos Ciborgues*, Belo Horizonte, Autêntica, 2000, p. 133. É de Donna Haraway, ciberfeminista e estudiosa das relações hibridizadas (junção da tecnologia e ciências atuando no homem), a frase "prefiro ser uma ciborgue a ser uma deusa, H. Kunrzu, "'Você é um Ciborgue': um encontro com Donna Haraway", em T. T. da Silva (org.), *op. cit.*, p. 24.

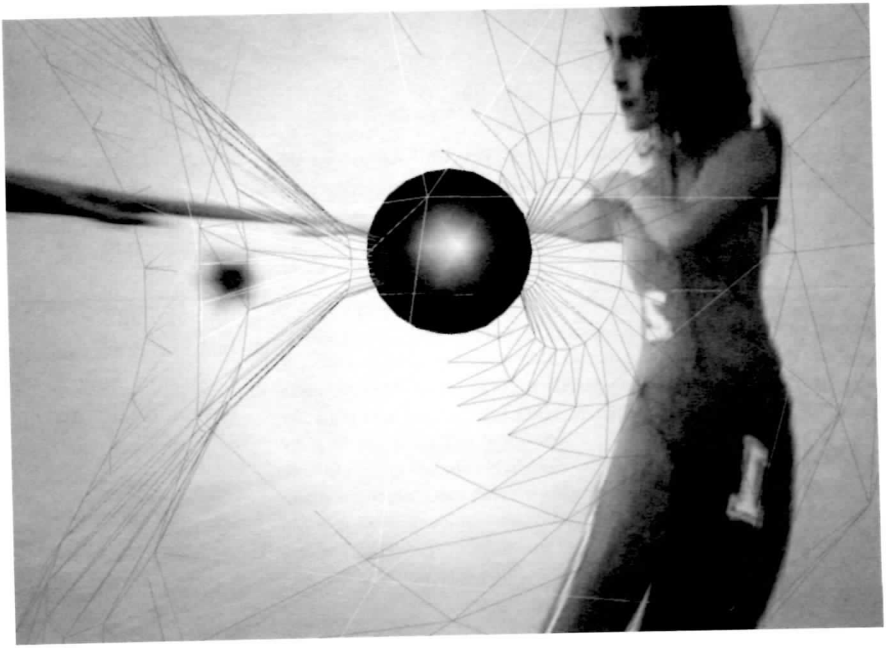
74. É preciso salientar que embora o processo de hibridização tenha adquirido notoriedade com Marshall McLuhan, ele teoricamente surgiu em forma de crítica e não como processo criativo. Foi Diderot que iniciou o processo ao unir crítica literária e artes plásticas na análise de um único objeto. Conforme J. Ortega y Gasset, em *Adão no Paraíso*, São Paulo, Cortez, 2002.

75. Podemos aqui citar também uma outra personalidade americana, Carlos Castañeda, supostamente brasileiro, que com a sua literatura relata experiências de rituais de iniciação de expansão da consciência. Gilles Deleuze e Félix Guattari utilizam alguns desses conceitos de Castañeda, entre eles o "tonal"e o "nagual", desenvolvidos pelo polêmico antropólogo para exemplificar a filosofia do "corpo sem órgãos". Segundo os filósofos, mesmo que se duvide dos relatos de Castañeda seu valor está na exposição de um sincretismo e no protocolo de experiências por ele apresentadas. Deleuze e Guattari esclarecem: "O *tonal* parece ter uma extensão disparatada: ele é o organismo e também tudo o que é organizado e organizador; mas ele é ainda a significância, tudo o que é significante e significado, tudo o que é suscetível de interpretação, de explicação, tudo o que é memorizável, sob a forma de algo que lembra outra coisa; enfim, ele é o Eu, o sujeito, a pessoa, individual, social ou histórica, e todos os sentimentos correspondentes. Numa palavra, o tonal é tudo, inclusive Deus, o juízo de Deus. [...] E, no entanto, o tonal é apenas uma ilha. Porque também o *nagual* é tudo. E é o mesmo todo, mas em condições tais que o corpo sem órgãos substitui o organismo, a experimentação substitui toda interpretação da qual ela não tem mais necessidade", G. Deleuze e F. Guattari, *Mil Platôs...*, *op. cit.*, p. 25.

76. Fleming desenvolvia pesquisas no departamento de bacteriologia no St. Mary's Hospital, em Londres. Em 1928, Fleming pesquisava sobre estafilacocos quando descobriu a penicilina (*penicilium*), fungo bacteriológico. Em 1940, Howard Florey e Ernst Chain (Oxford) através das pesquisas de Fleming produziram penicilina em escala mundial para fins medicinais. Assim tem-se a era dos antibióticos a partir da descoberta fleminguiana.



9, 10, 11 e 12 (ao lado): Fragmentos de interação: dança, vídeo, poesia, cibercenários, 2002. Vídeo: Ricardo Araújo; Cibercenários: Tania Fraga; Performance: Soraia Silva.



Desse modo, as misturas, anexações e hibridizações não são apenas exteriores, sentimentais: são interiores, epidérmicas e instestinas. Assim: vídeo, computador, rádio, televisão, máquinas as mais diversas, desde as antigas até aparelhos hipersofisticados, tais como câmera digital, osciloscópio, *scanner*, copiadoras, aparelhos cirúrgicos, toda essa impregnação de *techné* ocorre graças à união de universos diferentes num mesmo ato: o orgânico e o inorgânico, máquina e bailarino, como uma perpétua *coincidentia oppositorum*. Processo que, de certa forma, foi efetivado pelas vanguardas históricas com o cubismo sintético, ou pelo "colagens" de um Hans Arp, por exemplo. O vanguardista compunha as "colagens" juntando pedaços de papéis, embaralhando-os e organizado-os pelo ritmo da queda de cada um dos fragmentos. O mesmo processo pode ser evidenciado nos dadaístas e nos eventos patrocinados pelos *happenings*, da mesma forma que na música de John Cage ou nas composições de Cunningham.

Talvez estejamos mais próximos das máquinas porque elas nos proporcionam um novo encantamento narcísico. Daí a proliferação dos trabalhos em dança envolvendo diálogo hibridizado com as máquinas, principalmente nos movimentos do corpo, que sofreram um processo de mecanização, como pode ser percebido em Stelarc. Essa é, sem dúvida, uma proposta que serve como exemplo de como a modernidade opera. Com tradução[77], e não como simples imitação ou adulação à máquina ou à *Net*. Os movimentos mecânicos das diversas máquinas dos primeiros momentos da Revolução Industrial, com seu ritmo inflexível, duro, cortante e direcionado, já redundaram nos movimentos que foram praticados e analisados por Laban e hoje assumem uma dimensão metodológica nos trabalhos de vários *performers* ou em trabalhos grupais.

Pode-se dizer que toda filosofia ocidental seja apenas nota de rodapé da filosofia de Platão, como propôs Will Durand. E a dança pós-moderna destaca-se como glosa da própria dança, como comentário que se mistura em formas híbridas e que, ao assumir esse estado, torna-se uma mescla de fragmentos de diferentes meios em diálogo, seja do vídeo, da televisão, do teatro, do cinema, do computador, das máquinas ou de outras teorias, tais como sociologia, antropologia, política ou ainda interagindo com outras artes, como por exemplo a música, a pintura e a arquitetura, ou ainda com outras formas como a mecânica-ciborgue, com outros reinos animais, vegetais, orgânico, inorgânico, outros universos fantásticos, virtuais...

Na dança pós-moderna, as novas fronteiras são virtuais e siderais: é provável que no futuro a dança perca a sua dimensão vertical do fator peso, tão densamente terrestre... e, talvez, voltemos – coetaneamente – ao monte Helicón e vejamos, olhos vivos de carne e osso e olhos vítreos, lentes e *chips*, de novo, Terpsícore dançar... Mais do que nunca, o homem quer dançar, e todos podem, desde que saibam acessar os seus corpos múltiplos nos terminais corretos de comunicação, para moverem a inércia e a impotência a que estão condenados, na precisão do digital, indolor, inodoro, projetando o seu mundo conturbado no prazer da contemplação e da participação virtual na cosmogonia das novíssimas sombras de uma caverna digital, o terceiro olho no terceiro milênio.

77. O diálogo do "universo original" com outros universais aponta inevitavelmente para uma força centrífuga em direção ao simulacro. E uma das principais assinalações desses objetos ou seres universais ocorre pelo processo de citação ou nota de rodapé. Na dança, esse diálogo pode ser chamado de "dansintersemiótico", pois somente em uma tradução intersemiótica, por exemplo, pode-se "imaginar" a dança dos profetas do Aleijadinho, somente nesse processo é possível colocar lado e lado "explicação", "comentário" e "notas de rodapé", realidades tais como a dança moderna e a arte escultórica barroca do mestre mineiro. Veja-se S. M. Silva, *Profetas em Movimento. Dansintersemiotização ou Metáfora Cênica dos Profetas do Aleijadinho Utilizando o Método Laban*, São Paulo, Edusp/Imprensa Oficial, 2001.

Hybris Pós-moderna – Violência da Violência e Repetição da Repetição: A Repetição da Violência e a Violência da repetição – Pós-Moderna *Hybris*

As danças holandesa[78] e alemã colocam em evidência dois aspectos fundamentais das práticas pós-modernas: o processo de repetição e a estilização de ações violentas[79] na composição artística. Esses dois aspectos podem ser exemplificados nas danças de Wim Vanderkeybus e de Pina Bausch[80].

A dança flamenca, assim como o tango, permite entrever uma oposição de violências que se desenvolvem do bailarino para a bailarina, e vice-versa; ocorre que, e isso é mais evidente em alguns momentos do flamenco, a violência feminina é um reflexo da violência masculina. Na verdade, é antes uma questão de varonilidade, de vitalidade, de força, poder do varão, do que uma tendência à masculinidade. Ocorre como nas "corridas de touro": o *torero* é uma mistura andrógina na qual, em alguns momentos, sobrepõe-se a movimentação masculina e em outros a feminina – para domar o touro é necessário um componente feminino –, porém, em todos os momentos, sempre há o modo varonil de guerrear com o animal adversário[81].

Na dança pós-moderna de Wim Vanderkeybus[82], esse reflexo varonil torna-se representação autônoma, ou seja,

78. A dança holandesa manteve sempre fortes vínculos com a tradição clássica. Assim, somente depois da nova dança proposta pelo Judson Theatre, é que William Forsythe estenderá a junção das novas técnicas com o balé clássico. Ainda na década de 1980, Hans Van Manen compõe *Sarcasmen*, espetáculo em que uma bailarina agarra com grande alaridos os genitais de seu par, interpretado pelo próprio Van Manen, criando uma espécie de submissão dos sexos. O fato é que Hans Van Manen fotografará este e outros momentos de dança e criará postais com cenas picantes, estranhas, quase sempre tendo como objeto o corpo, na dança. Cf. H. Regitz, "Frische Holländer", em *Ballet-Tanz*, Berlin, Ed. Friedrich Berlin, jul. 2001, pp. 31-33.z. Merece destaque também Krisztina de Châtel, criadora da personagem virtual Lara (1998), seguido de *Lara and Friend* (1999), Châtel é considerada a rainha do minimalismo da dança holandesa. No trabalho Lara, há a projeção de uma personagem, em volta da qual vários bailarinos dançam interagindo com essa criação virtual. Châtel criou ainda em 2000 dois espetáculos ancorados no meio multimediático *LinkAge* e *Dynamix*, cf. M. van der Linden, "Astronautin des Tanzes", em *Ballet-Tanz*, pp. 34-36.

79. Deve-se frisar que as ações violentas aqui empregadas referem-se mais ao caráter antropofágico desse tipo de ato que a violência praticada em nome da razão e do direito: aqui há uma sobreposição do desejo à violência, lá é a violência que comanda o desejo, ou seja, é uma coisa da natureza humana no que ela ainda tem de animal. Por isso, esse instinto nada tem a ver com o *reality show* das produções góticas paranóicas regadas à *ketchup*, real ou virtual, do cinema ou de pseudo-artistas do jogo eletrônico.

80. Pina Bausch nasceu em Solingen em 1940. Em 1955, ingressou na Folkwangschule, dirigida por Kurt Joos. Em 1959, muda-se para Nova Iorque, onde estuda na Julliard Scholl of Music. Em 1962, retorna para a Alemanha e atua no Folkswang-Ballet. Em 1973, começa a dirigir o Tanztheaters Wuppertal. Dirigiu os seguintes trabalhos: *Frit* (1974), *Orfeu e Eurídice* e *A Sagração da Primavera* (1975), *Os Sete Pecados Capitais* e *Não Tenham Medo* (1976), *Barba-Azul* e *Venha Dançar Comigo* (1977); *Paráfrase de MaCbeth*, *Café Mueller* e *Pátio dos Contatos* (1978), *Árias* e *A Lenda da Castidade* (1979), *1980* (1980), *Valsa* e *Cravos* (1982), *Um Grito nas Cordilheiras* (1984), *Dois Cigarros no Escuro* (1985), *Viktor* (1986), *Antepassados*, (1987); *Lamentos da Imperatriz* (1988). Em *Summertime* (2001), Pina Bausch faz sua leitura do Brasil, tendo como pesquisa sua viagem ao País e a participação em festas locais, regadas a vinho, cerveja e champanha, ao lado do diretor do Instituto Goethe de São Paulo. A temática, ou seja, paisagens dos países visitados, é um tema constante nas montagens da bailarina alemã. *Der Fensterputzer* (*Limpador de Vidros*, 1997) foi resultado de uma viagem a Hong Kong, *Masurca Fogo*, (1998), Lisboa, *O Dido* (1999), Roma e *Wieseland* (*Terra do Gramado*, 2000), Budapeste. Todas viagens custeadas pelos respectivos Institutos Goethe.

81. Pode-se aqui citar o filme *Fale com Ela*, de Pedro Almodóvar, que além de citar literalmente trechos da coreografia *Café Müller*, de Pina Bausch, que trata da violência da solidão humana, traz em uma de suas personagens a questão da transcendência de gêneros pela vitalidade, a elegante *torera* com seu trágico destino, que doma o touro mas tem medo da cobra.

82. "Magnífico, brutal, energético, divertido, irônico", são adjetivos que podem classificar o repertório de Wim Vanderkeybus. Com apenas 25 anos de idade, o inovador belga da região de Flanders, representa a dança pós-moderna flamenca, criada a partir de movimentos do cotidiano. Wim Vanderkeybus é ator, fotógrafo, diretor, dançarino e coreógrafo. Estudou psicologia na Universidade de Leuvan, dança moderna e tango. Entrou para o mundo da criação cênica pelas mãos do fundador da vanguarda flamenca, Jan Fabre. *The Power of Theatrical Madness* foi sua primeira experiência. Marcante, esse trabalho de dança-teatro levou qua-

não se trata de buscar a violência como uma "imitação" dos gestos do par masculino, e, sim, de expor a própria *violência* feminina como ela é, e não apenas como resposta a uma excitação exterior. Os gregos denominavam *hybris*[83] a violência que o artista trágico libera ao ultrapassar os seus próprios limites, ou seja, o *métron*. Vanderkeybus desenvolve uma movimentação pós-moderna que retoma a *hybris* grega como uma festa intersemiótica da liberação de todas as *hybris*, de todas as possibilidades de ações violentas. Pode-se ver semelhante processo como uma paranóia da violência, mas talvez a sua essência esteja numa violência que passa pela ficcionalização catártica do mito, isto é, estiliza-se a violência, mas não se foge à sua dor e à sua brutalidade. Eis um componente pós-moderno da dança desse artista holandês que, seguindo uma tendência do Judson Theatre, estabelece o retorno às pulsões primitivas, infantis e, ao mesmo tempo, assume a característica de glosa, comentário, nota de rodapé, do que há de melhor nas origens da dança flamenca.

Não obstante, o que parece mais contraditório em tudo isso é que a *hybris* liberada pelo artista holandês não está em desacordo com a postulada pelos gregos. No espetáculo *What the Body does not Remember*, apresentado em São Paulo, em 1989, no Carlton Dance Festival, os bailarinos divididos em masculinos e femininos batem-se, debatem-se, agridem-se mutuamente, cada qual expondo a sua própria violência; mas não se trata de uma postura que imita a violência, mas, sim, uma ação que se sente, que vibra e machuca, tal qual as reproduções varonis femininas ou masculinas que, somente assim, o toureiro pode executar para encantar o touro.

Tal modo de buscar as tensões primitivas que assumem a violência como parte da vida animal-humana está presente na dança atual e pode ser evidenciado na técnica desenvolvida por Pina Bausch. Bausch utiliza um método próprio para as suas composições em que há uma desconstrução dos personagens, muito próximo da técnica brechtiana, das cenas, da história e dos temas. Ela sempre começa a preparar um espetáculo com perguntas aos bailarinos e com uma série de exercícios que buscam recompor, criar uma história. Assim, o processo é sempre um *puzzle*, um quebra-cabeças nunca concluído, nunca finalizado. Há uma mudança constante de ensaio para ensaio e de espetáculo para espetáculo. Uma cena pode ser repetida ou pode ser completamente mudada de uma apresentação para outra.

O acaso também tem papel decisivo nessa construção de acumulação de cenas e movimento[84]. No espetáculo *Two Cigarettes in the Dark (Dois Cigarros no Escuro*,

tro meses de ensaio e 24 horas por dia sem vida privada. Uma experiência de total reclusão, aprendendo durante o período o que em outras condições seria absorvido em anos. Tem muitos artistas que gastam anos tentando encontrar uma identidade e uma linguagem que possa transmitir suas preocupações e anseios. Não Vanderkeybus. No espaço de poucos meses ele conseguiu recrutar dançarinos, conversar com diretores de quatro grandes festivais para financiar uma produção que existia somente em sua cabeça e trabalharem todos em conjunto. Era seu primeiro trabalho chamado *What the Body does not Remenber* um ritual penetrante, vivo, ágil, que poucos se permitiram à indiferença. A estréia aconteceu em Haarlem, Holanda, há quase dois anos atrás. Depois o grupo se apresentou nos mais importantes festivais europeus e em Nova Iorque, arrancando aplausos do público e admiração da crítica especializada. [...] Os gestos cotidianos, banais, tranformam-se pouco a pouco em uma perigosa e habilidosa dança de aproximação e afastamento. É a estratégia da ofensiva/defensiva, muito rápida, violenta, brutal até. Os dançarinos são ao mesmo tempo mestres e vítimas, num jogo de ataque e defesa. Como os papéis, todas as ações são invertidas. A dança possui vigor físico, provocado por uma encenação totalmente gestual na qual a estrutura psíquica provoca forte dramaticidade. Seus espetáculos são trabalhados com música especialmente criada pela corrente de vanguarda belga maximalista, representada por *Thierry De Mey et Peter Vermersch*. [...] À maneira concisa da mensagem publicitária, ele não se perde em propósitos parasitários. Cada parte do espetáculo cita uma questão, tratando-a com extrema clareza. A segunda criação de Wim Vanderkeybus é *Les Porteuses des Mauvaises Nouvelles*. O vocabulário psíquico de *What the Body does not Remenber* retorna desta vez como motivo de reflexão nos movimentos, relações e personagens". Extraído do *Programa do Carlton Dance Festival*, São Paulo, 1989, pp. 37-40.

83. Cf. J. de Souza Brandão, *Teatro Grego. Tragédia e Comédia*, Petrópolis, Vozes, 1996, p. 11.

84. Deve-se enfatizar que a repetição fazia parte da técnica empregada pelo grupo Judson por Lucinda Childs e Trisha Brown. Childs praticava a repetição minimalista e Brown trabalhava com acumulação de movimento, depósito de movimento".

1985), há um exemplo de como o erro, ou acaso, desenvolve-se na técnica de Bausch, pois no segundo ato um bailarino, Jacob Andersen, equilibra-se num tronco de árvore, mas em determinado momento, devido à dinâmica dos seus movimentos que faz o tronco rolar desequilibradamente, tem-se a queda de Andersen. Segundo Ciane Fernandes, ao analisar essa situação,

> sua ação foi planejada até certo ponto, mas a dinâmica de seu peso sobre o tronco variou de noite para noite, ou seja, em cada noite de apresentação de *Two Cigarettes* o movimento do bailarino mudava de acordo com as condições do momento, criando variações de movimentos. Na terceira apresentação, diferente das demais, ele caiu do tronco. Sua queda não pareceu absolutamente um erro, mas sim parte de sua tentativa[85].

A desmontagem e a desconstrução, desenvolvidas por Pina Bausch, também são o produto direto dessa espécie de terapia que ela exerce com os bailarinos e que os obriga a rever os seus movimentos, as suas lembranças, as suas histórias. Esse processo leva a rever, a retomar seguidamente, acontecimentos que ocorreram a poucos segundos, por meio de uma cadeia ininterrupta de repetições. Para Ciane Fernandes:

> No processo criativo de Bausch, a repetição não confirma nem nega os vocabulários impostos nos corpos dançantes. Em vez disso, é usada precisamente para desarranjar tais construções gestuais da técnica ou da própria sociedade. A repetição torna-se instrumento criativo por meio do qual os dançarinos reconstroem, desestabilizam e transformam suas próprias histórias como corpos estéticos e sociais[86].

A criadora alemã utiliza tal procedimento exaustivamente, como ocorreu na montagem *Bandoneon* (1980) e *Árias* (1979). Em *Badoneon*, Dominique Mercy, com *tutu*, tenta um passo de bailado clássico e, ao fracassar, cai repetidamente ao chão. Num caderno de apontamentos do espetáculo, espécie de Baedeker pós-moderno – pois o viajante se perde nos fluxos temporais ziguezagueantes –, organizado por Raimund Hoghe e Ulli Weiss[87], tem-se uma idéia de como o processo de repetição deixa o espetáculo em aberto, ou seja, não há nunca uma *suma* conclusiva. Nas seguintes passagens do caderno de anotações, há um comentário sobre a prática do bailarino Dominique Mercy: "Crítica dos ensaios na sala de dança: Entre outras coisas, discussão sobre o final em aberto. Dominique Mercy, no final, deve voltar ao palco vestido com o tutu, dançar, exercitar-se"[88].

Assistindo ao espetáculo *Bandoneon*, e depois observando a foto desse momento em que Dominique Mercy está de *tutu*, com as mãos abertas, com a luz progredindo através do ar, pela atmosfera à sua volta, pode-se comparar essa passagem com a princesa Marguerita, do famoso quadro de Velázquez, *As Meninas*. Tanto no quadro quanto na postura de Mercy, é possível perceber o patetismo e a solidão, e mais do que isso: uma certa impossibilidade, um certo encontro regido e dirigido pelo acaso. Portanto, o momento de Mercy e de Marguerita, ambos ficcionalizados, dialoga não mais em suas diferenças, rompidas pelo pós-moderno, porém em suas identidades plenas, visto que não se trata mais de ver o dessemelhante, mas de ver na desconstrução dos personagens, dos momentos, do tempo, a própria configuração de uma realidade que se encontra em todos os momentos e em todos os lugares.

Todavia, parece que nem sempre a técnica de repetição e as críticas ao cotidiano e o eterno fluxo de desconstrução marcam as propostas de Bausch. Em *Summertime* (2001), por exemplo, Bausch cria um espetáculo de certa forma linear, historicizado e ideológico, com um componente de crítica social dentro do melhor estilo dos "modernos". E o tema é justamente o universo brasileiro. Nessa cáustica crítica ao modo de vida brasileiro, cujo cenário, composto por Peter Pabst, é organizado como uma grande selva na qual participam 21 bailarinos, 21 solos, a

85. C. Fernandes, *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: Repetição e Transformação*, São Paulo, Hucitec, 2000, p. 48.
86. *Idem*, p. 42.

87. R. Hoghe e U. Weiss (orgs.), *Bandoneon – Em que o Tango Pode Ser Bom para Tudo? Textos e Fotos sobre um Trabalho de Pina Bausch*, São Paulo, Attar, 1989.
88. *Idem*, p. 55.

criadora alemã busca uma idealização não muito crítica, ou se crítica o anverso da crítica, na qual o espaço aparece com todas as coisas exageradas, tudo muito grande; é assim que aparecem os animais, as nádegas das mulheres, seus seios, as cidades, a natureza, as árvores, as casas, as favelas, isto é, quinhentos anos depois de Colombo ainda não se encontrou melhor forma do que o exagero barroco da *démesure*. As imagens de folhas de coqueiros, animais e paisagens são expostas em um enorme telão, enquanto os bailarinos assumem uma dimensão diminuta porque são colocados num foco distorcido e reduzidos em exata oposição ao exagero das imagens gigantescas do Brasil. Arnd Wesemann, num artigo sobre *Summertime*, intitulado "Pina ist pop" (Pina é pop), resume o espetáculo da bailarina alemã, buscando nas imagens do fogo, explosivas, curtas, numa palavra, pirotécnicas, a explicação para a dança brasiliense: "Dança fragmentada em variadas diminutas explosões, algumas com grande virtuosismo passageiro, como fogos de artifício"[89].

Nesse espetáculo de Bausch, o contraste aumenta porque as cenas são curtas, tudo se passa muito rápido. No meio da grotesca festa barroca, maneirista naquilo que tem de grotesco, aparece num solo de Dominique Mercy, o solitário europeu que vive no território livre do Brasil; assim, Mercy passa de uma ponta a outra do cenário com imagens tropicalíssimas ao fundo, representando Ronald Biggs. Em *Summertime,* a técnica pós-moderna apresenta-se na leitura exótica que não procura disfarçar a visão européia e que põe no fogo do tórrido clima tropical, em que se pode ver piscinas e casas com muros brancos e gramado bem-recortado. Nesse cenário gigantesco no qual tudo se dilui, desfila o ícone do "esperto" – mescla de Ariel como inglês, e Calibán, como auto-degredado: Ronald Biggs.

89. A. Wesemann, "Pina ist Pop", em *Ballet-Tanz*, *op. cit.*, p. 46.

Galinha nas Coxas ou Frango Geneticamente Modificado

É no Japão de 1959, num espaço cênico denominado Ankoku Butô, "dança das trevas", que a coreografia *Kinjiki*, uma leitura de Yukio Mishima desenvolvida por Tatsumi Hijikata, escandaliza todo o meio artístico de um povo que vivia dividido entre o modo capitalista ocidental e suas profundas raízes feudais, freqüentemente lembradas nas produções cênicas, seja na retomada da tradição samurai ou nas criações do Kabuki e do Nô. No contexto dramático de um Japão de joelhos, pós-guerra, é que nasce o "Ankoku Butô", o butô. Seus protagonistas são o próprio Hijikata, Kazuo Ohno, Yoshito Mitsukata Ishii e Akira Kasai; pouco depois Hijikata e Ohno deixam o grupo para se dedicarem às suas próprias produções. Mas é em *Kinjiki*, que Hijikata faz uma surpreendente aparição, criando polêmica semelhante ao *Hernani*[90] do período romântico, ao apresentar a copulação de um jovem com uma galinha[91] que, sob o olhar atônito das pessoas, é degolada entre coxas. A cena[92]: uma criança, Yoshito (filho de Kazuo Ohno), envolta num mundo silencioso, observa as palmas das mãos diante dos olhos de Hijikata, que lhe entrega uma galinha, em seguida o jovem pratica, num ato de iniciação, sexo com o bípede *gallus domesticus*. E é nessa cena que Hijikata desvela as complexidades hibridizadas do homem ocidental diante de um sátiro ou de um centauro, forças de uma figurativização grega bem-

90. Esse drama de Victor Hugo, quando foi apresentado, provocou grande polêmica na sociedade da época e por isso marcou o triunfo da escola romântica francesa. *Hernani* está dividido em cinco atos e sua ação se passa na Espanha. Foi representado em Paris, no dia 25.2.1830.

91. Deve-se destacar que em 1979 é encenada a peça *As Galinhas*, de Takao Kusuno, com Renée Gumiel, Ismael Ivo e Dorothy Lerner, mas fora a alusão ao galináceo as obras não têm muitas correspondências.

92. A cena tornou-se filme em *Tabu* (*Gohatto*), 2000, direção de Nagisa Oshima. No filme, a cena é retomada. Nele, Takeshi Kitano interpreta Hijikata (Tenente Hijikata) recriando o grau de dramaticidade e erotismo que permeia a dança Ankoku Butô.

13. *Bandoneon*, 1980. Nesse espetáculo de Pina Bausch histórias *e processos* pessoais constroem os corpos estéticos e sociais. Na postura do bailarino flagrada na foto pode-se perceber o patetismo e a solidão, epifanias pós-modernas de várias realidades, flagrante de expressão que pode ser comparado à postura da princesa Marguerita no quadro *As Meninas* de Velázquez. (Raimund Hoghe e Weiss Ulli. *Bandoneon – Em Que o Tango Pode Ser Bom Para Tudo?* São Paulo, Attar Editorial, 1989.)

14. *Bandoneon*, 1980. Tango, Titanic, O Rato, O Mar, La mer, Corazón, Quem Vem me Abraçar, Picture, No Belo Mês de Maio, foram alguns dos títulos descartados para a peça de Pina Bausch que só foi batizada de *Bandoneon* na noite de estréia. (Raimund Hoghe e Weiss Ulli, *op. cit.*)

comportada[93]. E desse modo, propõe uma fusão vital, tal como aquela que os homens de carne e osso, de uma antiga civilização agrícola, desenvolviam na Grécia antiga com as cabras, as éguas e até com as galinhas.

A dança de Hijikata, ao tocar na situação da arte japonesa daquele momento, retoma temas de todas as culturas arcaicas, agrícolas, do idílio do homem com o animal. Hijikata também evoca as antigas tradições que estão extremamente enraizadas no teatro milenar japonês: erotismo, sexo, e mobilização de pulsões arcaicas e hibridismo animal.

Devido à sua audácia, Tatsumi é rejeitado pelos artistas do seu país, os seus laços com Mishima e sua literatura são estreitados e o contato com outros grandes criadores torna-se evidente em suas produções posteriores – principalmente com Artaud, Genet, Sade, Lautréamont.

Em 1960, Tatsumi e Kazuo Ohno, investidos de valores e experiências conquistados com *Kinjiki*, apresentam *Notre-Dame-des-Fleurs* e, em 1977, Ohno apresenta na Europa o seu trabalho *Argentina* (1977). O butô praticado por Tatsumi e Ohno busca fixar as tradições japonesas: gestos, paisagens, velhas prostitutas. A morte, principalmente no Japão pós-Segunda Guerra, será um dos temas predominantes na arte japonesa. E a dança de Tatsumi resume essa condição. Em seus exercícios, ele observava uma galinha depois de degolada, que ficava pulando durante alguns minutos. Hijikata, portanto, não queria apenas o movimento do ser vivo, mas, igualmente, o movimento sem cérebro, aquele que é comandado pelos instintos mais elementares, a dança da vida no espaço morte, ou na morte. Para o artista: "fazer os gestos da morte, morrer de novo, fazer reviver ainda uma vez mais, em sua totalidade, sua morte na morte, eis como vejo a viva experiência no interior de mim mesmo"[94].

Como conseqüência, a morte e outros temas ligados à vida fetal, à sexualidade, são constantes na dança do butô. Sua técnica retoma certas formas tradicionais da cultura japonesa, principalmente uma espécie de energia que se traduz num ritmo que encontra a sua fonte nas estruturas do teatro Nô. E, nesse aspecto, o seu melhor esteta, quem melhor desenvolveu a virtuosidade dessa prática, foi Kazuo Ohno. Ohno dança observando aquela simplicidade, o mínimo de movimentos, que propunham os pós-modernos americanos, porém esse estágio do movimento o dançarino japonês buscava nos movimentos infantis. Segundo Ushio Amagatsu, diretor teatral, "quando uma criança começa a se firmar, o seu centro de gravidade é interrompido e uma dança começa". Na continuação, Amagatsu diz que esse processo interessa ao butô, e arremata: "O butô não é uma técnica, mas um método para se remontar, por intermédio do corpo, às origens da existência e responder à questão: 'Quem somos nós?'"[95].

Kazuo Ohno foi, efetivamente, a figura que popularizou o butô para o mundo. O bailarino japonês admite a influência ocidental. Fato que, aliás, marca a evolução da dança japonesa. No período pós-guerra, muitos artis-

93. Marx chamava a atenção para as crianças bem-comportadas e mal-comportadas, o primeiro caso era o das crianças gregas. Vejamos sua explanação: "Há crianças mal-educadas e crianças precoces. Muitos dos povos da Antigüidade pertencem a essa categoria. Crianças normais foram os gregos. O encanto que a sua arte exerce sobre nós não está em contradição com o caráter primitivo da sociedade em que ela se desenvolveu. Pelo contrário, está indissoluvelmente ligado ao fato de as condições sociais insuficientemente maduras em que essa arte nasceu, e somente sob as quais poderia nascer, não poderão retornar jamais". Em K. Marx, *Para a Crítica da Economia Política. Salário, Preço e Lucro. O Rendimento e suas Fontes*, São Paulo, Abril, 1982, p. 21 (Os Economistas). Parece que essa idéia Marx extraiu de Platão (Timeu, III, 226) ou de Giambattista Vico, que retoma o filósofo grego, ao falar da reprimenda dada pelo Sacerdote egípcio a Sólon. Segundo Vico, o sacerdote teria dito: "que os gregos fossem sempre moços", G. Vico, *Ciencia Nueva*, Barcelona, Orbis, 1985, p. 93, §100.

94. Hijikata, Tatsumi, "Consommer les Ténébres", em *La Danse au XXe Siècle*, *op. cit.*, p.164. É por essas afirmações e pelos temas propostos pela Ankoku Butô, que a arte de Hijikata e Ohno será apresentada como "versão Punk da dança clássica japonesa", conforme página na *Net*, *carcasse.com – comunidade virtual da arte obscura*, São Paulo, 2000.

95. Cf. *La Danse au XXe Siécle*, *op. cit.*, p. 163. Ainda segundo Amagatsu: "O corpo do dançarino butô é uma taça repleta até a borda que não recebe uma gota a mais de líquido", p. 164.

tas japoneses migraram para os Estados Unidos ou Europa à procura de novos valores e de uma nova expressão artística. Nesse momento, o Japão abre-se para o mundo e sua arte descobre as experiências da dança ocidental. Ohno admite a influência inicial de Isadora Duncan e de Mary Wigman. Para ele, "a dança de Wigman era completamente diferente do balé e da dança de Duncan. Era uma dança que nasce do interior, da intimidade do ser humano"[96]. Ohno retoma, assim, esse impulso vital wigmaniano da *Hexentanz*, dança que retoma as formas arquetípicas do ser, uma forma inconsciente que está tanto para o movimento dos vivos, quanto dos mortos.

A galinha de Hijikata simboliza, portanto, todo um momento de ebulição e de transformação da dança que vai redundar no butô. Vai demarcar também um território que será desterritorializado para a entrada no mundo do plástico. Assim, a galinha feudal sai de cena, no Japão, para a entrada da galinha empacotada, geneticamente modificada. E, em conseqüência, como toda despedida é dor, e como toda ruptura "tem que sangrar", a idealidade, tão disfarçada em Zeus e Hera, por meio dos seus filhos perfeitos, como Apolo, no caso dos desajeitados, como Hefesto, ela acaba gerando o hibridismo romântico, que se torna avô de todos *frankensteins:* os centauros, as sereias, desejos incontidos e, muitas vezes, efetivados entre o homem e o animal. O modo de vida japonês, que na era Meiji ainda vivia envolta numa atmosfera feudal, ganharia estatuto de individualização. Essa mudança também coincidiu com a industrialização japonesa.

O processo de individualização e de personalização das fábricas, ou antigas indústrias, curiosamente redundou num direcionamento diferente daquele proposto pelos futuristas marinettianos, que adoravam as máquinas. A fábrica mudou o homem, mas foi o homem quem criou as fábricas, e é exatamente nesse processo interno de criação e mudança, de uma sociedade envolvida por uma redoma, que surgirá a figura do robô[97], mistura mais contundente de matérias que postulam diversas sensibilidades e que assinalam marcas subjetivas de possíveis utopias da Idade da Máquina, Idade do Plástico e Idade da *Net*, fermentada pelo homem que vive dentro dessa redoma. Os passos dos dançarinos nunca mais seriam os mesmos desde que os robôs com seus movimentos mecânicos, tatearam no imaginário do homem do século passado. O butô está para o robôs assim como a galinha caipira está para o frango congelado, plastificado, geneticamente modificado. Do seu parente antigo, o *gallus* doméstico, restou apenas a denominação latina. O mundo de plástico, isto é, aquela humanidade regida pela era do plástico, desencantou-se precocemente, mas serviu de paradigma para muitas utopias contemporâneas.

A Dança como Sobrevivência, o Pós no Brasil

No Brasil, em torno da década de 1970, os artistas privilegiaram o aspecto da resistência política, que nem sempre foi o grande norteador das propostas do Judson, fazendo dela o grande pano de fundo para o desenvolvimento de propostas estéticas. Poucos artistas conseguiram escapar da malha política e imprimir apenas um caráter estético às suas artes. Na dança, a coisa tem ainda conotações mais dramáticas. Para se entender essa peculiaridade, é preciso estendermo-nos a uma comparação das tendências da nova dança nos Estados Unidos e na França.

Enquanto nos Estados Unidos o "grupo" Judson Dance Theatre "resolveu" a questão do choque com os moder-

96. Entrevista de Kazuo Ohno, em *Carcasse.com...*, *op. cit.*

97. Curiosamente, a forma "redoma social" servirá de metáfora para a fábrica *R.U.R – Rossum's Universal Robot* (1920), romance do escritor tcheco Karel Capek, que pela primeira vez utilizará o termo "Robot" para designar este novo "Prometeu" ou "Frankestein" da modernidade. A *R.U.R* é a fundação de uma nova mitologia que retoma justamente o ferro, máquina, ironicamente como uma Nova Idade do Ferro, com tudo de utópico que um universo de uma fábrica poderia provocar nas cabeças dos homens das primeiras décadas do século passado (XX).

15. *Hommage à la Argentina*, 1977, Kazuo Ohno. A busca de fixar as tradições japonesas e a ancestralidade do movimento humano na sua gênese de vida e morte marcam o Butô de Kazuo Ohno. (M. Michet & I. Ginot. *La Danse au XX Siècle*, Paris, Bordas, 1995.)

nos por intermédio de um trabalho coletivo de artistas que não precisavam comungar as mesmas propostas (e aqui, deve-se frisar, também ideologias), ou seja, havia inicialmente um grupo que estava interessado em ver as coisas de um novo ângulo, de uma perspectiva quase coletiva; na França, tal processo ocorreu de outra forma: o "grupo" foi formado com a ajuda do Estado, pois Jean-Albert Cartier, crítico de arte, e Françoise Adret, coreógrafa, fundam com o apoio do Ministério da Cultura o Ballet Théâtre[98], contemporâneo – composto de 45 bailarinos –, que tinha como missão retomar as criações coevas francesa e estrangeiras. O projeto francês busca, no coletivo de dançarinos, artistas e músicos, uma sincronia com o que estava sendo desenvolvido no mundo em termos de artes[99]. Nesse sentido, a proposta francesa é uma retomada do sonho de Diaghilev: formar uma trupe com músicos e bailarinos para se conseguir uma forma atualizada de expressão. No Brasil, não ocorreu nenhum dos dois movimentos.

Os esforços da dança brasileira[100] para conquistar uma proposta pós-moderna devem-se aos trabalhos de Márika Gidali[101] e Décio Otero, com a apresentação, em 1972, de *Diadorim*, que foi seguida de *Kuarup* (1977). Da dupla Gidali/Otero nasce também o Balé Stagium, que segundo Helena Katz, fará uma verdadeira cartografia do Brasil[102], levando a dança aos mais diversos lugares do País, durante os anos de 1970 e os de 1980, criando temas ligados aos problemas sociais durante a ditadura; assim, surgem criações envolvendo temas como liberdade, miséria, diferenças, sempre buscando uma ótica popularesca e cotidiana. Segundo Katz, "o que o Stagium oferecia parecia mais próximo do sujeito que tomava cerveja comentando as notícias no bar da esquina"[103]. O Stagium, ao adequar-se aos estatutos modernistas, criando coreografias próximas aos temas desenvolvidos pela Semana de 22 (*Kuarup*)[104], ou retomando um dos melhores momentos da ficção brasileira com *Diadorim*, ou seja, uma dança permeada pelo estatuto pós-moderno, ainda que marcada sobremaneira pela crítica social, segue o trabalho de

98. A França desperta para as artes contemporâneas a partir de maio de 1968. As tendências filosóficas são complementares em quase todas as partes do mundo. Se na França – as frases são "tout est possible" –, tudo é possível –, "il est interdit d'interdire" – é proibido proibir" –, nos Estados Unidos, Cunningham evoca idéias semelhantes, alicerçadas na contracultura e em movimentos rebeldes. Essa ebulição levou à ocupação da Sorbonne. Ainda, neste momento, em Paris, a Companhia de Paul Taylor é impedida de se apresentar, e, em Avignon, Maurice Béjart recebe vaias da platéia, mas na mesma cidade o Living Théâtre desenvolve um trabalho de vanguarda, em Julho, que encerra todo um período. Logo depois é fundado do Ballet Théâtre Contemporain (BTC).

99. As americanas, da companhia de Alwin Nikolais, Carolyn Carlson, que se mudou para Paris em 1975, e Susan Buirgue, a qual se mudou também para Paris, em 1970, talvez tenham sido as primeiras manifestações de uma dança antenada com as tendências pós-modernas: minimalismo, surrealismo, zen-budismo e uma técnica extremamente apurada resultaram em vários espetáculos das duas dançarinas, tais como: *Densité, 21,5* (1973), *Sablier Prison* (1974), *Blue Lady* (1985), de Carlson e Charge Alaire, uma *performance* no aeroporto de Aix-en-Provence (1982), *Sas* (1982) e *Parcelle de Ciel* (1985), de Susan Buirgue.

100. Deve-se também fazer referência a uma das primeiras tentativas de se organizar uma dança em compasso com a contemporaneidade: Ballet do IV Centenário, criado para comemorar os quatrocentos anos da cidade de São Paulo, e fundado nos moldes estéticos dos Balés Russos. Essa tentativa de fomentar o desenvolvimento da arte da dança em escala profissional e com o enfoque na inovação estética da dança foi bem-sucedida num breve período produtivo, de 1953 a 1955, findo o qual, a companhia se extingue por falta de apoio financeiro.

101. Márika Gidali fez parte do corpo de baile do Ballet do IV Centenário, assim como outras personalidades da dança brasileira como Ruth Rachou que após estudar com José Limón, Alvin Ailey, Merce Cunningham, Paul Taylor e outros nomes importantes da nova dança norte-americana, trouxe para o Brasil os novos procedimentos e técnicas da geração pós-moderna, levando para a cena os resultados de suas novas investigações no espetáculo *Scapus*, de 1973, H. Katz, *O Brasil Descobre a Dança Descobre o Brasil*, São Paulo, DBA, 1994, p. 56.

102. H. Katz, *op. cit.*, p. 32

103. Para Helena Katz o Stagium "se tornou um fotógrafo de realidades", H. Katz, *op. cit.*, p. 18.

104. Fato semelhante ocorre em termos de cinema, com a retomada de *Macunaíma*, um dos momentos mais férteis do modernismo brasileiro, pelo Cinema Novo, de Joaquim Pedro de Andrade, por exemplo, que incorpora uma crítica social (à ditadura militar) ao enredo do filme homônimo.

vários bailarinos das décadas de 1970 e 1980, como é o caso de Célia Gouveia, com *Em Assim Seja*[105].

Uma das características mais acentuadamente pós-modernas, no sentido do engajamento político com o coletivo, do Balé Stagium, foi a sua preocupação com a formação de um público de dança, levando seus trabalhos para serem apresentados em espaços alternativos, desde teatros convencionais, feiras, estádios, favelas, igrejas e até aldeias de índios no Xingu; essa atitude do Stagium aproxima-o das propostas de difusão da dança adotadas na estética dos pós-modernos da dança norte-americana[106].

Ainda pensando em termos do coletivo e da situação política brasileira, encontramos o Grupo Corpo (fundado em 1975 por um grupo de amigos e irmãos, os Pederneiras), que com o seu espetáculo *Maria, Maria*, de 1976, com uma temática bem brasileira e profundamente enraizada na metafísica mineira, expande as fronteiras da dança pela organizada produção[107] e coesão do grupo. Mas somente na década de 1990 o grupo inicia parcerias com músicos efetivamente comprometidos em uma ruptura com os "modernos", como Tom Zé, *Parabelo*, e Arnaldo Antunes, *O Corpo*[108].

Noutra direção ainda, aquela da formação de uma dança pós-moderna, tem-se o panorama de vários bailarinos ou grupos comprometidos com a dança moderna, que buscaram fundar as suas próprias escolas – utilizando como repertório de técnicas os trabalhos de Isadora Duncan ou de Laban –, ou que migraram para dentro das universidades, conforme pode ser observado no livro *Cartografias da Dança*[109]. Logo, no caso da dança brasileira, não ocorreu uma pesquisa, uma união coletiva de vários artistas, como no exemplo do liberalismo por meio do qual se engendrou um Judson, ou como no caso do Estado patrocinando o bem-estar social e cultural, conforme o caso francês.

Finalmente, entre as décadas de 1960 a 1990, ainda que de forma tímida, ocorre a criação de alguns grupos de dança e corpos de baile financiados por governos estaduais ou municipais, como o Balé da Cidade de São Paulo (1968), dedicado à dança contemporânea, o Balé Teatro Guaíra (1969), de Curitiba, o Balé Castro Alves (1981), de Salvador, e a Companhia da Dança de Minas Gerais (1971); no mesmo período, aparecem diversos grupos independentes, além do Balé Stagium e do Grupo

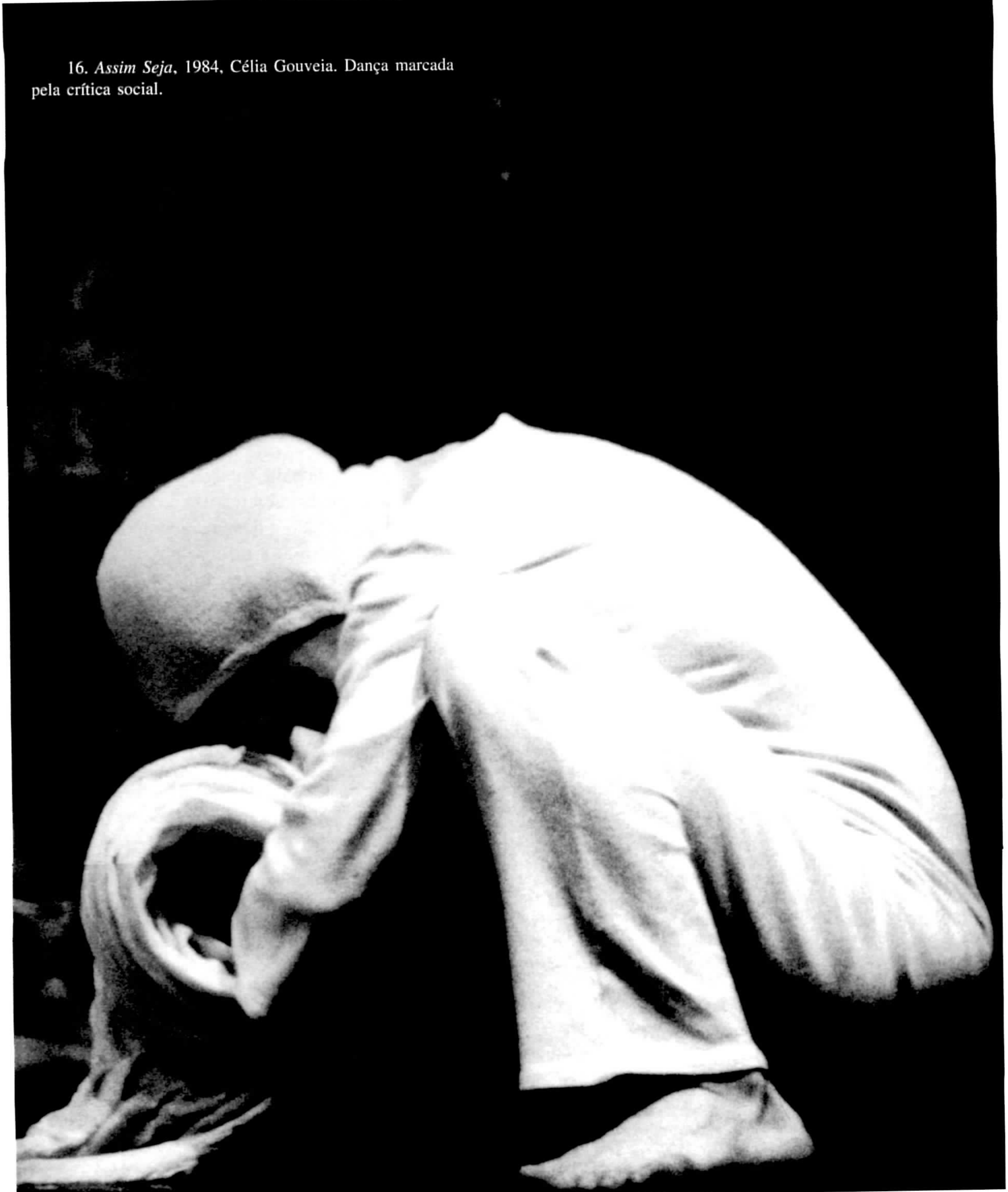
105. Merece destaque o comentário de Helena Katz a um momento do espetáculo de Célia Gouveia, através de uma foto de um instante de *Em Assim Seja* (1984). A crítica consegue, com muita sensibilidade, perceber a importância de um gesto de Gouveia que sintetiza não só as propostas estéticas desse momento, assim como uma forma de expressão. Katz, ao comentar a foto aqui destacada, diz que Célia Gouveia "capturou, na forma de movimento, a clausura de toda uma década", H. Katz, *op. cit.*, p. 15.

106. Twyla Tharp com seu espetáculo *Medley*, encenado no Central Park, em Nova Iorque, com quarenta bailarinos espalhados na relva como esculturas de jardim, e Monk com a peça *Juice*, em que os bailarinos se moviam numa rampa em espiral no interior do Museu Solomon R. Guggenheim, em Nova Iorque. Trisha Brown, com suas experiências de improvisação, repetição minimalista e posteriormente a acumulação de movimentos, fazia, na década de 1970, a apresentação de trabalhos, como *Roof Piece*, com a ação dos dançarinos sobre telhados de Nova Iorque.

107. Durante muito tempo foi uma das únicas companhias com patrocinador constante e pagando um bom salário para os bailarinos do grupo.

108. É necessário, entretanto, afirmar que o Grupo Corpo, embora digno de referência por propor uma virtuose artesanal do movimento e de relacionar alguns aspectos tomados de empréstimo do modernismo, principalmente no que se refere ao aspecto antropofágico, não desenvolve propriamente uma estrutura pós-moderna. Pode-se dizer que muitos dos movimentos da dança apresentados pelo Corpo pertencem à geração que os pós-modernos queriam ultrapassar. Assim, o grupo desenvolve belíssimas composições, algumas vezes elevando ao máximo o propósito diaghileviano, com uma técnica apuradíssima – nesse sentido faz lembrar a virtuose desenvolvida por Cunningham, mas não escapa, algumas vezes, daquela iniciação e hermertismo da geração anterior, que os pós-modernos americanos questionavam. Pode-se afirmar, nesse sentido, que o Balé Stagium foi um pouco mais longe.

109. F. Dultra Brito (org.), *Cartografia da Dança*, São Paulo, Itaú Cultural, 2001. No livro, há referências a nomes de bailarinos e alguns grupos; a iniciativa é importante, mas a pesquisa baseada num eixo diacrônico, sobreposto a experiências que se subdividem, como uma camisa de força, em expressões regionais, não relaciona o fenômeno da dança contemporânea brasileira a sua totalidade. É necessário um tratamento dos dados relacionados no livro, numa metodologia de análise que dê conta de um eixo metodológico abrangente do fenômeno da dança brasileira em sua sincronicidade de rupturas e continuidades.



16. *Assim Seja*, 1984, Célia Gouveia. Dança marcada pela crítica social.

Corpo: J. C. Violla, Klauss Vianna, Ivaldo Bertazzo, Cena 11, Quasar, Deborah Colker Cia. de Dança, Cisne Negro, 1º Ato, o EnDança (de 1980 a 1986) e outros, que chegaram inclusive a angariar, ao mesmo tempo, projeção nacional e internacional.

A dança contemporânea brasileira passou, a partir dessas influências, a ser desenvolvida por novos grupos de pesquisa cênica e novas iniciativas de difusão como: a criação do "Festival Internacional da Nova Dança", de Brasília, criado em 1996, o qual promove anualmente um encontro de profissionais da região, do Brasil e de outros países, para a comunhão de trabalhos e processos novos de pesquisa em dança. Em termos de eventos de reunião de artistas pesquisadores da estética pós-moderna na dança, podemos ainda citar o "Panorama Rio Arte de Dança", realizado no Rio de Janeiro, criado em 1992 com a finalidade de ampliar as discussões sobre as novas propostas, e o "Dança Brasil", realizado desde 1997 no Rio de Janeiro e, a partir de 2002, também em Brasília, quando propunha como tema central do encontro entre críticos de dança, criadores dançarinos e pesquisadores a reflexão da dança à partir das *Seis Propostas para o Próximo Milênio*, de Italo Calvino, ou seja, dos atributos: Leveza, Rapidez, Exatidão, Visibilidade e Multiplicidade, como descritos pelo escritor italiano. Uma outra iniciativa, inédita na história da dança brasileira, foi a criação do festival Brasil Move Berlim, em 2003, um espaço de intercâmbio artístico e acadêmico entre a dança contemporânea brasileira e alemã, com uma política inclusiva de fomento e ampliação das trocas de informações e técnicas dessa arte entre os dois países.

Os desdobramentos das influências do butô no Brasil não vieram da primeira visita de Kazuo Ohno, em 1986, quando realizou apresentações de sua obras *Admirando la Argentina* e *Mar Morto*, em São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília; já na sua segunda visita, em 1992, apresenta *Water lilies* e *Ka-Cho-Fu-Getsu*, em Londrina, Santo André e Belo Horizonte. Segundo Maura Baiocchi, o artista japonês não iniciou um processo de preparação de bailarinos e atores na técnica da dança butô no Brasil, mas "proferiu, em público, a síntese do que seria a sua filosofia de vida"[110]. A bailarina e pesquisadora brasileira de butô esclarece os princípios expostos pelo mestre no Brasil:

> Em seu depoimento fica clara sua enorme identificação com a gênese da vida; a crença na inter-relação do micro e macrocosmos; a recorrente identificação com sua "anima" e a figura-persona da mãe sanguínea; o respeito aos mortos e ancestrais; a reinterpretação[111] do casamento entre o céu e a terra, metáfora do conceito taoísta de correspondência e diálogo entre os opostos; a postulação de que a criatividade se gera independentemente de processos racionais e lógicos, sendo a memória e o subconsciente sua fonte de pesquisa[112].

Maura Baiocchi aponta o trabalho de Takao Kusuno[113] no Brasil, na década de 1970, designado por ele de dança moderna, como sendo um primeiro desdobramento brasileiro dessa técnica pós-moderna da dança japonesa. Os desdobramentos da dança pós-moderna ocorrem por meio da leitura das técnicas de dança norte-americana, européia, africana e oriental. Esse processo marcou profundamente algumas escolas e grupos brasileiros. É o caso do Grupo Corpo, Balé Stagium e do Grupo EnDança. O pós-moderno também pode ocorrer no resgate da memória, como no diálogo pioneiro de Eros Volúsia (1914-2003) entre a tradição clássica da dança com a literatura e o folclore brasileiro (com o intuito de fomentar discussões sobre a preservação e produção de informações sobre a dança foi fundado em 2002 o Cen-

110. M. Baiocchi, *Butoh: Dança Veredas d'Alma*, São Paulo, Palas Athena, 1995, p. 75.

111. A bailarina pesquisadora de butô, Maura Baiocchi, iniciou os seus estudos de butô no Japão em 1987 com Kazuo Ohno, mas só associa ao seu trabalho a técnica oriental a partir de 1990, *idem*, p. 82.

112. *Idem*, pp. 75-76.

113. As principais obras de Takao são: *Quando Antes for Depois* (prêmio de melhor espetáculo do Festival Internacional da Dança Contemporânea da Bahia, o trabalho contou com a participação de Dorothy Lenner e Denilton Gomes, este último bailarino participou também de *Cata Ventos*, de 1988, sob a direção de Takao Kusuno), *idem*, p. 80.

tro de Documentação e Pesquisa em Dança Eros Volúsia, no departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília); ou na fusão de gestos indígenas, africanos e europeus na música, dança, teatro, etnologia e circo do multi-artista nordestino Antônio Nóbrega. A sobrevivência da dança contemporânea no Brasil se dá, também, pela necessidade de superação dos limites financeiros, como no caso de vários grupos independentes; ou transcedência física, emocional e midiática como no cado do coreógrafo Alejandro Ahmed, dirigindo o grupo Cena 11 desde 1993, com sua linguagem híbrida entre vídeo, desenho animado, computadores, androginia, moda, música eletrônica, em *Violência* (2000); ou ainda, nas discussões acadêmicas e pesquisas realizadas nos vários centros, laboratórios e cursos de graduação e pós-graduação de universidades como UnB, Unicamp, PUC/SP, UFBA, UFMG e outras, cujos resultados aparecem, em grande parte, publicados nos Anais da Abrace (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas).

No "Dança Brasil", temporada 2003, o Grupo de Rua de Niterói[114], com o espetáculo *Telesquat*, utiliza as novas mídias, ou seja, a partir da impressão das informações televisivas, o grupo monta uma inteligente crítica ao processo de imersão nas imagens. Pode-se perceber essa crítica na própria palavra *Telesquat*, que fora utilizada na década de 1950 por médicos para indicar uma possível doença proveniente do estreito contato do homem com as produções lançadas pelos feixes de elétrons, espalhados pelo canhão do tubo catódico. O espetáculo utiliza formas gestuais dos bailarinos incrementadas por um letreiro que muda e que provoca uma interação casual e interativa entre narração/gesto, palavra/movimento. Assim, o espetáculo problematiza ao mesmo tempo a dinâmica vivida pelo homem contemporâneo, num processo que aponta para o analógico, quando o movimento se aproxima das palavras ou vice-versa, e do irônico, quando a narração e o gesto dissociam-se a partir de um elemento comum que fora previamente pensado, mas que, em sua dinâmica, pode ser expresso por meio da interação olhar/imagem, tornando difícil dizer se o que se vê é aquilo que está sendo visto. Por outro lado, o exercício da rapidez e da síntese de produção de sentido na narrativa, que se estabelece a partir do letreiro e da narração ao vivo das situações em movimento, incluindo a participação do público nessa narração, estabelece em cena o devir virtual de um texto coletivo muito próximo das experiências observadas em conversas nas salas de bate-papo virtuais.

Na mesma senda das produções acima, segue o trabalho de Lia Rodrigues Cia. de Danças, intitulado *Formas Breves*, também do ciclo "Dança Brasil"[115]. O trabalho, como os demais, busca estimular o público à reflexão sobre algumas situações insólitas, que, em determinadas circunstâncias, ficam apenas no aquecimento corporal, na "atitude" do iminente que nunca acontece, levando a uma sensação de patologia compulsiva. Outro lado da pós-modernidade o qual implica um sentimento de nulidade, de vazio, que não assume a condição de totalidade nem transmite uma sensação de reflexão metonímica por meio da leitura semiótica de fragmentos dos movimentos na sua leitura da leveza, rapidez, exatidão, visibilidade e multiplicidade.

É possível que a nossa crítica seja crítica de rinoceronte – parafraseando o nosso grande professor de estética teatral Jacó Guinsburg –, impossibilitados de estarmos distanciados do tempo tão próximo e conturbado pós-moderno, sem o "do olhar para trás" das aven-

114. O Grupo de Rua de Niterói é dirigido por Bruno Beltrão, uma das mais recentes revelações da dança contemporânea brasileira. Estudou com o israelense Yoram Szabo. Em 1999, venceu o "Campionato Internazionalle di Funk", em Nápoles, na Itália. Entre suas criações pode-se destacar, *Do Popping ao Pop ou Vice-Versa* de 2001, quando se define seu estilo criativo de "operar a passagem da dança de rua para o palco", Programa do "Dança Brasil" 2003.

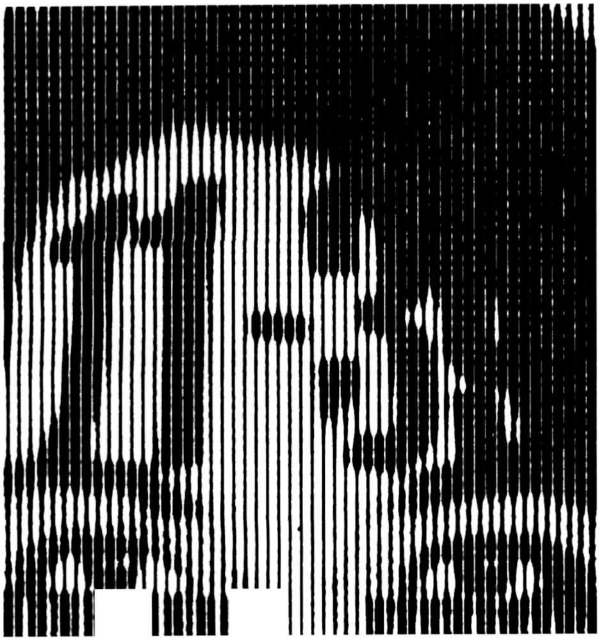
115. "Dança Brasil", temporada 2002.

17. *Profetas em Movimento*, 1994, Soraia Silva. A Dansintersemiotização: diálogos cênicos entre dança, escultura e literatura. Foto: Celso Palermo.

turas interpretativas e seguras de um passado distante e já muito comentado. Estamos, sim, aqui, neste tempo-lugar, da era da informação, apreciando um devir constante de estéticas híbridas, em que passos de elefantes mecânicos têm o mesmo valor dos passos de bailarinas e o interessante é a capacidade do movimento, do impulso vital de inclusão, não de exclusão, que faz dançar, mesmo na expressão da leve intenção, do passo de um olhar; entender essa intenção mesmo tardiamente, é particípio, ao do passado gesto.

8. ESPAÇOS-TEMPOS (PÓS-)MODERNOS OU NA MODA, OS MODOS

Ana Claudia de Oliveira



... os tempos se seguem e parafraseiam-se[1].

J. GUIMARÃES ROSA

O século XX, tomando como princípio as proclamações baudelairianas, mergulhou "no fundo do Desconhecido para encontrar o novo!"[2]. Década após década, expandidos como valor dominante, esse novo e o saber que ele promove apenas começaram a ser vistos em sua negatividade. Encerrados os anos novecentos, as noções que esse novo qualifica, como as de progresso, lucro, velocidade, industrialização, pós-industrialização com revolução tecnológico-informacional, midiatização, sociedade de consumo e mercado global, ainda maravilham os homens. Sem dúvida, um estado que não

1. J. G. Rosa, "Desenredo", em *Tutaméia – Terceiras Estórias*, pp. 38-40.

2. C. Baudelaire, "Voyage" (trad. do último verso, "au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!"), 1861.

propiciou uma visão nítida e, muito menos, crítica, da modernidade, mas, passadas as décadas de euforia, é *justamente* de uma perspectiva disfórica que a caminhada dos tempos modernos e as suas resultantes são problematizadas.

Impera, ainda, na virada do século a obrigatoriedade de o sujeito ser do seu tempo, da atualidade, e essa prescrição foi mais estabilizada pelas incógnitas que envolvem um futuro, as quais, com a crise das utopias, igualmente teve decepadas as suas perspectivas euforizantes. No entanto, o superdimensionamento do presente minimizador do passado também passou por certos abalos, e são as conseqüências desses períodos, de contraposição ao paradigma modernista vigente, que entendemos abarcadas na expressão "pós-modernidade", cujo emprego se aplica a um tipo de manifestação em paralelo às da modernidade, que, embora tenha dela se desmembrado, não rompe com ela. Ao contrário, caracteriza-se pelo aglutinar dos modos de retomada, no presente, do passado, nesse incluso o recente ontem e, até mesmo, o hoje para, ao decompô-los, fazer uma escolha ilustrativa de certas marcas emblemáticas, que, retiradas de seu contexto de origem, entram na composição de um arranjo atual. O seu procedimento de elaboração repousa em visitações ilimitadas do conhecido, do que tem uma dada história, da tradição e dos estilos que são introduzidos em novo texto de um outro tempo e espaço, este do aqui e do agora.

Pós-Modernidade, uma *Escapatória* da Modernidade

Nos anos de 1980, o chamado pós-modernismo que aparece na arquitetura, na filosofia, na música, na literatura, nas artes plásticas, no cinema, na moda, etc. é uma elaboração textual que usurpa a produção cultural acumulada, afronta as produções das vanguardas, mas também as do realismo, e traz para os seus meios plásticos e figurativos os produtos mesmos do mundo mercantilizado, assim como o denominado *kitsch*. Com esse tipo de arranjo, o pós-modernismo desafia o circundante ecletismo, as estratificações sociopolítico-econômicas, as necessidades constantemente reinventadas na vigência do capitalismo desenfreado, enfim, tudo o que passou a imperar a partir da modernidade e impôs usos, costumes e formas de vida específicos de seu tempo. Tomando as escolhas indistintamente com a voracidade própria do consumir pelo ato mesmo do consumo, a brecha que encontram as várias textualizações pós-modernas aloca-se no incorporar de bens culturais em prol da construção de um novo produto. Descontextualizado, como partes heteróclitas, o que já existe e tem seu valor é reunido, para, na outra estruturação, ser empregado como matéria ou material de expressão, no sentido que L. Hjelmslev atribuiu ao termo[3], considerado formante constituinte do texto com a função de concretizar as figuras plásticas do plano da expressão. Seu emprego faz-se também como matéria do plano do conteúdo, quando a retomada desses textos ou produtos culturais tem a função de figurativizar o mundo e o contexto cultural pelos meios mesmos que o formatam. Com essa convocação a partir de matérias e procedimentos textuais, quer promovida pelo conteúdo, quer pela expressão, o novo produto textual visa a despertar a atenção do destinatário e levá-lo a empreender uma revisão do próprio mundo cultural e de sua organização. Por operações de justaposição e de aglutinação, essa matéria significante inscreve, no todo de sentido e valores, sentidos e valores já existentes que estruturam, nessas interdiscursividades e intertextualidades, uma crítica às artes, às ciências e à sociedade de mercado, que atingia então uma surpreendente escala: se é exagero qualificá-la de planetária, é apropriadamente intitulada global.

Na sintagmatização de paradigmas, combina-se o que existe em presentificações marcadas por graus de iconismo acentuado, a fim de explorar as conhecidas dimensões do mundo, com as suas significações mais ou menos desgastadas pela corrosão do tempo, que são pos-

3. L. Hjelmslev, *Prolegômenos a uma Teoria da Linguagem*.

tas ao lado das que se tornaram emblemáticas – *kitsch*, polêmica, vanguardista, por exemplo –, evidenciando, com esse tipo de mostrar dissonante, os parâmetros estabelecidos do bom e do mau gosto em circulação nas mídias, nas artes, no comércio e em âmbitos múltiplos da sociedade contemporânea. Novo e velho são assim problematizados numa sociedade em que impera o último e derradeiro grito, uma vez que a moda passou a ser a engrenagem de tudo e de todos.

Ainda se ressalta que o que é recortado desses textos e discursos sociais se faz a partir de critérios de seleção aplicados às categorias universalizantes que geraram textos cada vez mais destinados a um público "global", e o que se propõe com eles é que cada constituição textual seja experienciada sensivelmente na sua reproposição, cuja combinatória, mais do que indicativa, é para fazer sentir as possibilidades e as configurações distintas dos arranjos. A insistência em salientar a materialidade mesma das peças ou vestígios constitutivos da composição pós-moderna objetiva, portanto, fazer sentir e refletir que o que está feito não é imutável, fixo, acabado, e pode ser ainda refeito. Encaminha, pois, esse tipo de construção dos arranjos, a uma sensibilização do sujeito que se defronta com uma outra possibilidade combinatória deles, cujo propósito é o de incitá-lo a desejar e, por si mesmo, como um auto-destinador, querer fazer sintagmatizações diferentes das normalmente realizadas, das convencionais e estereotipadas. Assim, o destinatário é levado a vislumbrar, nas e pelas outras soluções, saídas da continuidade institucionalizada, normatizada, conhecida, cujo propósito é incentivá-lo a assim também agir no seu cotidiano, munido de uma competencialização para elaborar remodelações minimais, que, passo a passo, uma a uma, vão interferir no estado das coisas, do circundante, do seu viver e do seu ser. A aposta dessa estruturação pós-moderna repousa, sobretudo, no que ela faz o sujeito sentir a propósito de suas próprias competências cognitivas e performáticas, que, uma vez modificadas, promovem a transformação de seu ser e do social: sem as grandes utopias – ou seria com outras? –, a reconstrução do sujeito é o que está em jogo, na medida em que sobre ele incidiu o esfoliamento maior da modernidade.

Estudando, na década de 1980, o estado da significação na contemporaneidade, o semioticista Algirdas Julien Greimas conclui que ela sofre um processo de continuado desgaste, por ele denominado *usura,* que é tanto provocado pelos ciclos de programação da vida útil cada vez mais delimitados e acelerados, como também pela explosão de uma estetização em todos os âmbitos da vida, o que produz uma uniformização e uma massificação do gosto, que impera no âmago da anulação da singularidade, da autoria, dos grandes heróis, da originalidade, da subjetivação etc. Em sua última obra como autor único, *Da Imperfeição*[4], Greimas, no seu semiotizar a produção da significação da atualidade, mostra que operações de saídas desse estado de insignificância e de aniquilação, denominadas por ele *escapatórias*, são (per)seguidas pelo sujeito. Com bastante acuidade, ele afirma que tais escapatórias liberam o sujeito das amarras do sistema que o condiciona e o restringe, moldando o seu agir, e o movem em direção ao encontro de significações até então imperceptíveis. Na continuidade ritmada pela aceleração, que, sem alternâncias, torna a vida do dia-a-dia, nesse tipo de sociedade capitalista, uma repetição cíclica de fazeres e de ocorrências, o sujeito é encaminhado a uma espera da mesmidade, que, na sua previsibilidade, tende a apagar o valor e o sentido dos seus atos daqueles dos demais sujeitos e dos objetos e coisas do mundo que os circundam. Sem qualquer vislumbre de uma força contrária para mudar esse estado imperante, a acomodação toma o posto da ação. Com uma visão que entrevê também uma outra orientação nessas forças, esse semioticista, que desde o início da edificação de sua teoria da significação, na década de 1960, assinala a condenação do homem ao sentido[5], advoga que, superando as coerções dessa condição existencial, o sujeito vitaliza a sig-

4. A. J. Greimas, *Da Imperfeição.*
5. Cf. A. J. Greimas, *Semântica Estrutural.*

nificação ao fazer com que toda a previsibilidade do conhecido, do esperado, não resulte apenas em uma rotina dessemantizada. Centrando-se nos mecanismos pelos quais os simples mortais programam-se na vida diária, Greimas destaca que há, nas realizações de seus fazeres, mesmo nos mais banais, como é, por exemplo, o ato de se vestir, de se alimentar, uma forma de resistência construída a partir da vivificação de certos traços qualificantes que impossibilitam a anodinia de se estabelecer. Esses diminutos atos, produzidos tanto pelo inventor, como pelo artista e pelo curioso, mas essencialmente pelo aficionado que há em cada sujeito, intervêm, de fato, na luta contra a insensibilidade, a insignificância e, cumulativamente, segundo um projeto programático, um quinhão dos pequenos eventos, das mínimas coisas, ganha significação que se expande sobre os atos do próprio sujeito, fazendo-os adjuvantes da construção de seu próprio ser no mundo. Por garantir a constituição identitária do sujeito é que os procedimentos de *escapatórias* são cultivados à moda de cada um, por uma descoberta singular e, nela mesma, significante.

Em definitivo não visam os textos pós-modernos à beleza, atributo este que não integra particularmente as caracterizações do contemporâneo, e, sim, pelo componente estésico, a articular um fazer sentir. A esteticidade, componente presente em todo arranjo, dos mais simples aos mais complexos, pois, qualquer que este seja, é sempre organizado por um certo modo de articular os meios de expressão, mostra-se disseminada pelas arestas da cotidianeidade num esteticismo padronizado em termos de uma comunicação de massa. Contrários a essa característica, tais arranjos textuais vinculam-se a uma ética comprometida com o desenvolvimento de uma nova sensibilidade, a da modernidade contemporânea, denominada pós-moderna. Nessa direção, que é a assumida por nossa abordagem, a pós-modernidade é entendida como uma *escapatória* da modernidade, decorrente das semantizações da vida humana, do sujeito, de seus atos, do corpo social, que, nas suas divergentes orientações para a modernidade, pelas críticas e soluções que lhe propõe, apresenta um percurso outro para os tempos modernos.

Pós-Modernidade e sua Produção de Sentido

Após a racionalidade exacerbada do projeto modernista, essas manifestações e práticas textuais da pós-modernidade procuraram interligações entre o racional e o sensível, promovendo um agir na apreensão da significação, em que se sobrepõem as oposições polares e, na reunião dessas, sensível e inteligível passam a atuar em conjunto, concomitantemente. Ao explorar esses dois grandes regimes de sentido, Eric Landowski[6], partindo da concepção de que o *sentido é uma unidade totalizante* construída ora por um pólo processual da significação, ora por um outro, estabelece que o sentido também pode ser construído no espaço entre os pólos do sensível e do inteligível. Explorando esse modo operatório para a sua definição, observa que a significação é edificada mediante uma não exclusão de um pólo em detrimento de outro, portanto, sem uma separação entre eles, o que a torna fruto da união dos dois modos de processamentos do conhecimento. O semioticista francês denomina esse outro modo de construção da significação de *sentido sentido*, definindo-o como um sentido que é construído ao mesmo tempo em que se processa, pelos sentidos, o seu sentir. A vivência do sujeito na duração da processualidade da significação que se faz, enquanto é sentida, caracteriza, distintivamente dos demais procedimentos do sentido, esse modo de conhecer movido pela participação imbricada do sensível e do inteligível.

Se resta ainda avançar mais na descrição das passagens entre esses dois procedimentos, à luz dessas formulações, entendemos que o que se intenta na contemporaneidade em certas manifestações textuais, não somente as estéticas, mas mesmo as ordinárias do dia-a-dia, reunidas na denominação de pós-modernas, é lançar o su-

6. E. Landowski, *Passions sans nom*.

jeito no curso do que está por advir, no qual ele é integrado, como um dos seus participantes, no ritmo dinâmico do seu significar, do qual insurge a possibilidade mesma de seu próprio devir.

Numa espécie de parataxe ilimitada, em que as partes heterogêneas mantêm os seus traços distintivos, na textualização pós-modernista, é o destinatário, não só com o seu olho, mas com o seu corpo todo, que vai se colocar a postos na linha de montagem das relações. Instalado no texto, inclusive como uma de suas partes, pelas e nas relações, o sujeito, com o seu corpo, num corpo a corpo, estésica e somaticamente vive a elaboração do sentido. Nessa dinâmica, que em tudo contrasta com a virtualidade imperativa das duas últimas décadas, com as normatizações uniformizantes do múltiplo e do diferenciado, com a dispersão do sujeito em sua fragmentação, a ação sensível do outro se presentifica como um acontecimento que põe à prova a identidade moderna. Nos enfrentamentos, como um ser que não se desintegra na diversidade, na multiplicidade, na assimilação, as alteridades são arremessadas em direção ao sujeito, que não é mais só um destinatário, pois se encontra posicionado também como um enunciatário pelo seu atuar como um *tu*, a outra face do par correlato do sujeito pressuposto, o enunciador, que, enquanto um *eu* do discurso, enuncia de uma dada maneira o enunciado. Soma-se a essa complexidade autoral do "eu-tu" enunciante, instaladora das marcas de subjetividade, uma outra forma de manifestação da instância enunciativa. Por meio de uma debreagem enunciativa como recurso de construção do discurso, um *ele* qualquer, distanciado, produz um enunciar marcado pela objetividade, que possibilita ao enunciatário sentir o afastamento que origina esse outro modo de colocação em discurso. Só que esses procedimentos da enunciação que se encontram presentes em todo e qualquer enunciado são empregados na produção textual pós-moderna não mais para produzir uma narrativa com marcas autorais: tanto a narrativa quanto a autoria são ambas o objeto mesmo do que é aí questionado. O instalar dos atores, como ato enunciativo do enunciador no seu produzir *enunciado, entra como* o que é enunciado. Com as instâncias da enunciação, as estruturas semionarrativas recobertas pelos mecanismos de discursivização apresentam as estruturas fundamentais invariantes armadas como histórias diferentes. Todas essas, no entanto, unificam-se pela narratividade que genericamente caracteriza as presentificações narrativas do hoje e de todos os tempos. Todo e qualquer tipo de texto, pela sua estruturação de estados e transformações que encadeiam, em ordenações distintas, organiza o que é narrado por não importa qual linguagem. Se de um lado, no bojo do estruturalismo, transformando as bases das análises narrativas na esteira de Propp, de Dumézil e de Lévi-Strauss, Greimas distingue os termos *narrativa e narratividade*[7], tomando esse segundo conceito como princípio mesmo da organização dos distintos textos, uma invariante textual; a pós-modernidade, com seu ponto de vista crítico sobre a discursividade que diferencia no nível superficial a repetição continuada e insistente das mesmas estruturas semionarrativas, assim como assume uma crítica sobre o parecer e as aparências multiplicadas, que, dilacerando, esvaziam o sujeito em vez de constituí-lo e concretizá-lo, põe a discursivização em crise ao estampar em seus atos e práticas textuais a mesmice que embaça e não embasa a significação, a partir dos revestimentos infindáveis da generalização disseminada dos mesmos valores, que são característicos das tentativas de explicação do mundo, tais como as mitologias, as crenças, as narrativas folclóricas, épicas, mágicas ou maravilhosas, as literárias. Com o intuito de mostrar os procedimentos de figurativização e tematização de oposições sêmicas constantes, que sedimentam os valores de nossa cultura, os textos da pós-modernidade exploram ao máximo os recursos enunciativos para produzir um experienciar mesmo desses recursos que estruturam os posicionamentos, os pontos de vista assumidos pela produção textual. Talvez resida nesse modo de presentificar ao destinatário tais mecanismos, fazendo-os

7. A. J. Greimas, *Sobre o Sentido*, pp. 144-170.

vivê-los e neles se envolver para senti-los, a realização maior da pós-modernidade. Sem outras histórias, a história que constrói a pós-modernidade é levar à apreensão sensível de como são montadas as histórias, uma vivência que se vale do sensibilizar, para, no decurso de seu processamento, ir elaborando uma compreensão das malhas de montagem que enforma as axiologias, orientando a manifestação de um dado sentido.

Para assinalar mais esse contraponto, esses textos engatilham, pelos recursos enunciativos, uma estratégia global pela qual o ator *eu* instala o seu parceiro *tu* – aquele a quem o texto é destinado –, numa situação de partícipe da estruturação plástica que concretiza a organização do conteúdo. Assim, o *tu* é aquele que é posto, de fato, na estruturação da obra com todo o seu corpo, sendo nela empregado como um dos constituintes das articulações plásticas, integradas por elementos progressivamente mais heterogêneos, que, numa expansão sem fronteiras, no decorrer do século XX, passaram a redefinir a constituição da plástica da composição, quer essa seja tecnoeletrônica ou não. Dá-se, por essa maneira de construir o texto, um modo de convocar o destinatário a sentir a estruturação da significação do que lhe é apresentado e, no mesmo espaço-tempo da imediatez em que se faz o sentido, esse sujeito sensível vai sentindo-se, ao nela ser integrado radicalmente, pois seu corpo, seu mover, suas ordens sensoriais e até o dueto de seu respirar, o inspirar e expirar, tornam-se material e procedimento técnico viabilizador da construção textual. Por meio desse modo particular de introduzir tanto as posições atoriais, como as actanciais, de alargar os formantes constituintes da plástica, a interação é instaurada na estruturação textual não só como articuladora da comunicação entre os parceiros. Enquanto um ato relacional entre dois sujeitos que se formam um em relação ao agir do outro, a *interação* é, em si mesma, significante na estruturação desses textos[8]. Com esse tipo de fazer interacional é que as manifestações textuais pós-modernas devolvem à outridade o papel e a função que lhe são específicos, na medida em que, enquanto alteridade, faz sentir, pelos sentidos, o sentido do outro e, por isso mesmo, tais manifestações promovem a reinstauração das condições fenomenológicas da identidade abalada do sujeito.

Para fazer ser esse sujeito da pós-modernidade, a solução encontrada foi a de dar total visibilidade às superdimensões do mundo do parecer em que ele se situa no contexto da lucratividade da economia de mercado e da sociedade de consumo, para que, deslocando-o da posição rotineira de consumidor, e igualmente daquela de mercadoria, em torno das quais o sujeito vive, tendo sido inclusive numa delas transformado, possa senti-las agindo sobre ele. Com esse propósito, pela estesia, com a sua particular produção de sentido pelos sentidos, os textos pós-modernos recorrem a modos de provocar um deslocamento dos parâmetros não só actanciais, mas também atoriais do sujeito, para, uma vez sensibilizado, encaminhá-lo a ver-se sentindo-se, no espelho de sua mirada, como um ser uniformizado, seriado, embalado. Pelo ato ininterrupto de consumir, torna-se o sujeito, a publicidade ambulante do consumismo que tanto o afeta. Por uma estratégia contrária constante a essa ordem das coisas, o sujeito contemporâneo é levado pelos textos pós-modernos a sentir-se como um dos lubrificantes dessa engrenagem programada para atuar sem brechas, nem interrupções, e, na confrontação, poder sentir que é ele próprio a garantia do crescimento continuado do consumo na medida em que a *manutenção da máquina* social é por ele sustentada. O *um* que se dispersa fragmentariamente em *cem mil* e resulta na anomia do ser, no *nenhum*, atualiza na pós-modernidade a modernidade da criação de Pirandello[9], entre 1916-1926. Um século depois, a problemática identitária do sujeito, esmagado pelas convenções sociais sobre ele impostas, como as que movem as tragédias pirandellianas, é igualmente a

8. Para maior aprofundamento do papel da interação na arte, em especial, na arte contemporânea, consultar artigo de minha autoria, "A Interação na Arte Contemporânea", em *Galaxia* n. 4.

9. L. Pirandello, *Um, Nenhum, Cem Mil*.

tragédia do contemporâneo homem moderno. No seu viver no desconhecimento de si mesmo, sem feição individualizante, no seu viver como todo mundo, na mediocridade do massificado, que, deformando, aplaina o desigual, o distintivo dos seres, o sujeito contemporâneo, sem condições de fazer uma só opção para assumir-se, é forçado a fragmentar-se em cem mil, fragilizando-se integralmente a ponto de anular-se por completo.

O Alerta *Pop* do *American Way of Life*, um Prenúncio

Na colagem de Richard Hamilton – um cartaz da exposição do Grupo Independente, na Galeria Whitechapel de Londres, em novembro de 1956 (Fig. 1) –, considerada o manifesto da *pop art*, vivifica-se, além da participação da sociedade de consumo, a das mídias, que, juntas, atuaram sobre o sujeito, produzindo o seu aniquilamento.

Com uma perspectiva crítica sobre as maravilhas prometidas pela tecnologia, pela publicidade dos eletrodomésticos, na colagem, pela linguagem verbal, a sinalética alerta o consumidor indicando-lhe a limitação: "ordinary cleaners reach only this far". Em articulação sincrética com a linguagem visual, o limite seria da extensão do alcance do aspirador de pó pela dimensão de seu cabo, usado na limpeza da escada, que o limita a somente atingir os últimos degraus da parte superior ou o limite se refere à atuação da ordinária faxineira que a limpa? Em total entrosamento, as duas linguagens se manifestam em relação de complementaridade, ao estruturar, no reenviar analógico de uma à outra, a ambigüidade que sustenta, no plano do conteúdo, a elaboração de um questionar crítico, que é mantido para o destinatário, o consumidor, na medida em que esse sujeito, instalado no nível discursivo, é impulsionado a continuar essa reflexão ao ir articulando as isotopias que embasam a construção do sentido. Sob a mesinha da sala, ao lado da xícara de café, do guardanapo e do enfeite, está posicionada uma grande embalagem metálica de presunto, que parece aí estar não somente como alimento conservado por tempo indeterminado, mas também como objeto decorativo em que a embalagem foi transformada. De modo similar, enfatizando a intervenção das marcas na vida social, o emblema da marca Ford aparece na cúpula do abajur. Na casa moderna, os rótulos, as embalagens e as marcas começam a ter uma penetração amalgamada à de seus produtos, que trazem em si, nas ordenações plástico-figurativas, a estética industrial da metade do século XX, visível igualmente no *design* do mobiliário e na arquitetura do ambiente.

Ao lado dessas intervenções, a colagem ainda traz uma outra, agora voltada às mídias, pela figurativização no discurso da televisão ligada, do gravador de rolo tocando, do jornal dobrado sobre a poltrona vermelha – indicando ter sido, senão lido, ao menos folheado –, da história em quadrinhos, superdimensionada em seu valor de arte pela sua ampliação em pôster, na parede pendurado ao lado de um clássico retrato moldurado. Enfatizando as transformações dos modos e meios técnicos de retratar, a figura masculina nos põe diante de uma outra temporalidade de nossa sociedade. Esse homem, cuja indumentária, o corte de cabelo e a apresentação facial nos demonstram ser de outra época, contrasta com o homem figurado no pôster pela singularização do seu tronco, face, postura e todas as caracterizações que o vestem e, mais fortemente ainda, com aquele homem em escala maior, um homem situado no presente da colagem. A colagem faz uma linha do tempo também entre as três figuras femininas. Do pôster à TV e à figura feminina sentada no sofá, as mudanças da aparência e do estar no mundo são salientadas. No ir e vir pelas oblíquas, o destinatário é lançado a adentrar nesses tempos sentindo como a aparência e os próprios sujeitos transformaram-se.

Essas figurativizações indicam como a mídia havia penetrado na intimidade da sala de estar, no caso, a de um jovem casal, identificado com o "outro jovem casal" da história em quadrinhos, que, saindo do pôster de papel, vive esse seu "romance verdadeiro" no interior dessa sala inteiramente invadida pelo exterior, pelo mundo

1. Richard Hamilton, *O que Exatamente Torna os Lares de Hoje tão Diferentes, tão Atraentes?* 1956, colagem, 25 x 26 cm. Kunsthalle, Ed. Sammlung, Prof. Zundel.

que modifica seus corpos e almas. O simulacro de que o *glamour* da vida determina-se pelo estar em consonância com os ditames da mídia é em todos enquadramentos afirmado.

Os dois corpos, apenas vestidos por peças íntimas do vestuário, são mostrados na modelação corpórea conclamada dessa década. A musculatura masculina é obtida graças ao esporte, que, nesses anos, ainda englobava os esportes tradicionais. Com eles, e cada vez mais com outras modalidades esportivas, incluindo as das salas de musculação, um conjunto de fazeres constituintes de um novo estilo de vida, com uma outra disciplina corporal impõe-se para ser praticada, dia após dia, com bola nas mãos ou nos pés, com raquete, patins, esquis, de bicicleta, barco, a pé, a cavalo. Sem importar o meio, o esporte assume um lugar na vida do sujeito bem além do papel de manutenção da forma física atlética, mas torna-se, além de estilo de vida, também um desafio em termos de constituição do sujeito, tanto nas modalidades de ser empreendido individual como coletivamente. Um modo de advir o sentido ao sujeito por outras instalações de valores que ressignificam o seu ser encontra ainda no esporte de aventura, de risco, no transcurso das décadas seguintes, uma trajetória específica de concretização da identidade pós-moderna.

Na capa avermelhada da raquete de tênis, as letras vazadas, contornadas pelo preto, particularizam a singularidade da seleção dessa modalidade esportiva como sendo da marca POP ou, como o movimento *pop*, aquele aí declarado emergido de uma base popular, do que vigora na rua e nas relações interpessoais. Assim posicionada, a raquete tem a função de esconder o órgão sexual masculino, do qual iconicamente figurativiza as formas. Nesse ocultamento armado para fisgar a atenção, apreende-se que, nessa época, a exposição da parte genital deveria ser velada na puritana sociedade norte-americana, o que desencadeia muitas estratégias manipulatórias caracterizando o tratamento da sexualidade e, a partir dela, o tema da virilidade como atrativos centrais dos discursos midiáticos, para nela repousar os investimentos de beleza, de sensualidade.

Por sua vez, a silhueta feminina evidencia que, então, os seus contornos são obtidos por cuidados estéticos, o que, poucos anos depois, seriam sem esforços atingidos pelas cirurgias plásticas, lipoaspirações ou lipoesculturas ilimitadas a fim de, por esses recursos, corrigir o que as ginásticas e toda parafernália das salas de academias, de aeróbicas e dos ginásios de esportes não deram conta de formatar. Nessa medida, a figura feminina da TV e a figura feminina da sala, do mesmo modo que a da história em quadrinhos, são fundidas num só actante: a mulher da sociedade de consumo, que se produz para ser consumida pelo seu parecer, aos moldes das supervalorizações das aparências que G. Debord comenta e que constituem o que ele chamou "A sociedade do espetáculo"[10].

Pela transparência do vidro, as sinaléticas e os néons da Warners, os letreiros do teatro e o *outdoor* dão visibilidade à cultura de espetáculo, do entretenimento. Um homem de terno, pelo seu posicionar e gestos, parece pronto para saltar – do muro de fora para dentro da sala –, completando o cenário de incorporação das mídias e do entretenimento na intimidade dos lares deste hoje. Numa conjugação de dentro e fora, antes de todos os *reality shows* atuais, é dada visibilidade à presença das mídias e do consumo na vida moderna, o que faz com que o jovem casal nos seja apresentado como um produto a mais que, com todos os demais, é exposto em uma sala-vitrina[11]. Ao nos olhar, como que surpreendidos por nos encontrar no ato de vê-los, o enunciador faz com que as duas figuras humanas sejam mostradas por suas posturas, gestos e expressões faciais, chamando a atenção do destinatário para o fato de que é ele, ou seja, somos nós, quem as espiona em sua privacidade. Desconstrói-se, assim, no arranjo da colagem, a modalidade da volição pela qual as mídias chegam ao ponto de fazer o destinatário um sujei-

10. G. Debord, *A Sociedade do Espetáculo*.

11. Servindo-me dos regimes de visibilidade desenvolvidos por E. Landowski em "Jogos Ópticos: Situações e Posições de Comunicação", cap. IV, em *A Sociedade Refletida*, pp. 85-102, remeto-os à operacionalização dos regimes de visibilidade das vitrinas em A. C. de Oliveira, *Vitrinas, Acidentes Estéticos na Cotidianidade*.

to desejante de seu próprio desejo, ao transformá-lo no objeto de valor dos percursos de sua busca, que, uma vez conquistado, logo é transladado, enquanto desejo que é mantido insaciável, a um outro objeto investido de valores de sua vontade. Até os nossos dias, essas organizações das mídias valem-se, na concretização desse propósito, de uma estratégia de comprometimento do destinatário que é instalado nas suas tramas para nelas agir como um *voyeur*. Por meio dessa estratégia enunciativa, as mídias buscam legitimar seus atos de tornar público o que é da ordem do privado e do íntimo.

Essa sociedade espetacularizada pelas mídias em que tudo que se monta é para ser visto – e o que é para ser visto vai sendo regularizado e ajustado pelo controle massivo das próprias mídias – é um dos ângulos do que provoca na contemporaneidade o estado de desgaste da significação levantado pela semiotização do cotidiano, do social de Greimas e Landowski. O enfrentamento desse trabalho de terraplenagem, cuja resultante é uma anestesia dos sentidos e uma insignificância generalizada, entrecruza-se pertinentemente com a abordagem sociológica de Maffesoli[12]. Tanto o sociólogo como os semioticistas, partindo dos pareceres, aprofundam-se nos mecanismos pelos quais esses são montados na sociedade atual. Sustentando a minha abordagem pela dos semioticistas, essa aliança do sensível e do inteligível na caracterização dos atores e actantes sociais nos ajuda a definir o nosso modo de pensar as condições de instalação do pós-moderno na simultaneidade mesma do moderno.

Na continuidade dos seus alertas à sociedade de consumo e à penetração midiática, a *pop art* encontra sua atuação máxima do outro lado do Atlântico, no seio da sociedade norte-americana. Programada para ser veiculada pelas mídias, a nova visualidade passa a ser criada pela publicidade, que se torna o motor de circulação do consumo, encarregando-se da geração de valores e sentidos para os produtos que não param de ser lançados e, de imediato, precisam circular e integrar o cotidiano dos consumidores. Fazendo grande uso dessa maquinária da visualidade, o movimento estético pop prenuncia a pós-modernidade ao empregar, como seus meios, as armas do próprio terreno de sua crítica. A alimentação, mostrada por Tom Wesselman (Fig. 2), é a apresentação da novíssima natureza morta, agora pintada pela publicidade inteiramente comprometida com o escoamento em larga escala da industrialização modernista.

Na figurativização dessa narrativa, que traz os tipos de consumo característicos do início da década de 1960, as embalagens dos produtos industriais são apresentadas tais como nos pontos de venda, os supermercados, que dominariam as formas de distribuição das mercadorias, assim como mudariam as relações intersubjetivas nas transações comerciais. Esse iconismo redundante e enfático permite um reconhecimento imediato tanto dos produtos, por suas embalagens, como das marcas, pelas logomarcas. Com os tipos gráficos, as cores e a distribuição topológica do nome da marca, do produto e do rótulo, pode-se reconhecer a identidade do produto. Na justaposição dos quatro painéis, são expostos certos produtos alimentícios, que pela grande difusão tornaram-se integrantes da cultura alimentar dos norte-americanos. Dentre eles, destaca-se o emblemático refrigerante da Royal Crown Cola, apresentado em sua embalagem de garrafa de vidro, de 250 ml (*half quarters*, precisa o verbal da embalagem do *kit* de seis garrafas em que é exposto), que favorece o dar visibilidade à cor do líquido cola, cujos efeitos de sedução atingiriam até mesmo a ex-URSS e a China, sendo essa cromaticidade responsável por transformar esse refrigerante e sua fórmula – guardada como segredo de Estado –, em muito mais do que uma bebida, mas no próprio EUA, como uma das marcas constituintes do *american way of life*. Ao lado desse, está figurativizado o pão de forma da Rite, matéria prima das torradas e dos sanduíches particularmente consumidos nos países anglo-saxões, em que a textura dos alimentos foi consideravelmente amolecida, o que possibilita o pão uniformemente ser alimento de adulto e criança, que é o segmento de mercado identificado ao

12. M. Maffesoli, *No Fundo das Aparências*.

2. Tom Wesselmann, *Natureza Morta # 35*, 1963. Óleo e colagem sobre tela, 4 painéis, 305 x 488 cm. Coleção do artista.

ser degustado por uma criança. Levando o pão à boca, essa garotinha-propaganda olha bem para os olhos dos destinatários, instalados à sua frente, tal como se procede em situações de diálogo, ou seja, no ato ilocucional no qual quem fala encara o outro nos olhos, para exigir dele uma imediatez de resposta.

Atrás dessas figurativizações que nos intimam a continuar comprando esses produtos, estão posicionados a lata de conserva de *beefstew* da Libby's e um maço de cigarros com filtros, aberto, com alguns cigarros saltando da embalagem para estar entre os dedos do fumante, pois é exatamente o gesto de tirar o produto da embalagem que é visualizado. Enfatiza-se com a pontualidade desse ato que se repete a cada cigarro acesso, o modo de mostrar a construção imperativa das proposições publicitárias que dão a ver o produto com um agir transformador dos que o usam. Ainda nessa manifestação estética do *pop*, ao se destacar a ação manipulatória por meio da qual se estrutura o convencimento do consumidor, o enunciador serve-se dela para chamar atenção sobre o seu fazer, levando aquele que olha a apreender as redes manipulatórias que o envolvem. O último recorte da vida social dos norte-americanos que nos é mostrado em seus pilares estruturantes nos chega pelo situar, no alto, à esquerda, um avião da Pan American que aí está acabando de decolar dessa terra continental, que, para ser interligada, adota o transporte aéreo como um dos meios de locomoção mais difundidos. No conjunto, essas figurativizações dos produtos apresentam os costumes configuradores do modo de vida da moderna sociedade norte-americana em que a velocidade, a praticidade, o pronto para ser consumido e o consumir pelo consumir, que estruturam a complexidade identitária massificada do sujeito atual, encontram terreno e força para se alastrar daí para o mundo.

Entre dois ampliados frutos esféricos amarelos, no plano frontal, que, como pontos perceptivos, ancoram o olhar daquele que se defronta com essa visualidade, tem-se o fazer marcado do enunciador para lançar o enunciatário por esse outro direcionamento, inteiramente distinto daquele que esse faz cotidianamente. Guiando o olhar daquele que não via, para ver o que aí está e estava, o enunciador monta uma trajetória pelo mundo em que o sujeito desse tempo vive para que ele o veja não somente nas suas aparências, mas sobretudo nas suas entranhas. A luminosidade irradiante dos dois pontos amarelos inscreve na obra a figurativização de nossos olhos arregalados em conseqüência do espanto causado ao visualizar os mecanismos manipulatórios para nos fazer agir como agimos. Utilizados na construção do texto-mundo em que nós estamos aqui e agora vivendo, esses pontos introduzem, nessa panorâmica, uma metamorfose no modo de ver o mundo e a si mesmo ao convocar uma mudança nos modos de operar da visão, na qual passa dos procedimentos que produzem uma contemplação passiva, para fazê-la adentrar-se por aqueles da dinamicidade cinética, que, produzindo contrapontos, faz ver as partes em relação. Da frontalidade horizontal, alcançam-se os planos da vertical, pelos quais os olhos são lançados cada vez mais investigativos para o alto e para as laterais, até fazê-los, sensibilizados com o que vêem, retornar, com um papel de inquisidor, no contexto em que vivem cotidianamente. Essa movimentação de ritmos diferenciados – acelerado, pausado, estático, ziguezagueante nos avanços e recuos – transforma a visualidade num ato de construção do sentido pelos sentidos que articula, pelos recursos do poder sentir, um saber sobre o sentido, processado pelos sentidos, que é construído na duração do ato de significar. As alternâncias rítmicas quebram a simultaneidade excessiva do visual que cega e pontuam a temporalidade lenta, vagueante, que a mídia lhe roubou. Dessa trajetória, volta-se a enxergar que o instante imediato, congelado diante do sujeito, na sua ocorrência aqui e agora, tem antecedentes e posteridades que repropõem tanto o passado como o futuro e desestabilizam o eterno presente, que fornece as garantias ao ato de consumir. Na gradualidade desse processar, o visual, na sua sincretização com o verbal escrito, faz com que essa outra linguagem de distinta ordenação, marcada pela sua linearidade igualmente, manifeste-se pelos

mecanismos da linguagem visual. Todavia, a necessária detenção do olhar para ler a frase escrita faz estesicamente o sujeito volver a linearidade compassada, da qual se desenvolve uma visualidade no tempo lento do vaguear do olhar do destinatário. É por meio desses movimentos mais ou menos ordenados que se constrói a significação enquanto uma articulação de partes que tramam relacionalmente o todo. A ordem sensível da visão é daí ritmada pela ordem do cinetismo que leva os olhos da frontalidade para pairar em cada um dos planos assentados na verticalidade e horizontalidade da tela, cada vez mais adentrando-os, pelas correlações entre as partes, até passá-los para as bordas e, daí revertê-los, ou para fora, ou para dentro, num mover construtor das relações de sentido concretamente sentidas na experiência que vivencia o sujeito ao se deparar com essa obra. Se antes essa malha articulatória do sentido não era tecida, isso se explica pela simultaneidade excessiva da visualidade mercantilista da mídia, que não concede tempo na sua programação ao tempo do olhar, dificultando ou impedindo assim o estabelecimento das conexões entre as partes.

As associações que se enredam pelo "sentido sentido" delineiam o quadro preocupante no qual a população do mundo se encontra. A seleção de produtos, marcas e rotinas por meio dos quais o enunciador *pop* identifica o estilo de vida da sociedade norte-americana, no momento desse registro plástico – um então –, sensibiliza o enunciatário para sentir o que em seu território vigora e que também determina o estilo de vida de tantas outras sociedades, modeladas pelo consumo das mesmas marcas, produtos, que, com as rotinas e os modos de vida que impõem, colonizaram o mundo, moldando um dos traços da sociedade chamada global. Longe do bombardeio contextual, no qual esses mesmos constituintes da obra vivem, essa movimentação da visão em desaceleração, pelas relações que estimulam o enunciatário a empreender, promove uma compreensão outra de sua sociedade.

O cromatismo de fundo, da parte superior mediana em direção à direita, e da parte inferior esquerda, que dá sustentação para a embalagem do pão da Rite, monta-se pela distribuição das cores azul, vermelho e branco. Concretiza essa topologização das faixas cromáticas o delinear da bandeira norte-americana, identificando, assim, para o articulador das relações propostas pelo texto, o enunciatário, quem é o responsável por esse estado de coisas.

Por meio dessa correlação do tipo semi-simbólica, reforça-se a categoria semântica fundamental do plano do conteúdo: dominação *vs* submissão do *american way of life*, que se tornou uma temática amplamente reiterada pelo movimento da *pop art*, em que o tricromatismo é exaltado nos trabalhos de Jasper Johns, Robert Rauschaemberg, entre outros. Em muito, tais artistas foram instigados pela nova atmosfera, que, desde os anos de 1950, o compositor John Cage começou a propagar, de um lado, enfatizando o imediatismo da experiência pessoal e, de outro, mostrando que há um inter-relacionar entre arte e vida que as torna inseparáveis, e promovem ambas uma agigantada valorização do contexto social em que artista e sociedade se formam. Eis como os objetos dessa sociedade, com os seus discursos e as práticas sociais que os usos implantam, são uma das arestas que a apresentam, situando-a com os seus valores nas interações sociais que fazem ser os que nela vivem. Numa primeira instância, a dominação dos objetos destaca a dominação das marcas e o quanto nos cenários urbanos imperam as mesmas rotinas de consumo como formas de vida de populações as mais variadas; e, numa instância posterior, como as multinacionais transladam essas formas para localidades antes inimagináveis, tornando essa bandeira tricolor a de um gigante colonizador da modernidade, que se impôs aos novos territórios conquistados a ponto de desterritorializar o mundo no final das últimas décadas do século XX. Por um recorte da exploração da bandeira norte-americana na obra de Jasper Johns, tem-se, numa retrospecção de cinco décadas – já naquele momento –, o artista *pop* sensibilizando o público para olhá-la, refletindo sobre a construção dos domínios dessa bandeira, dos Estados Unidos da América, na vida social desse país e na de outras nações.

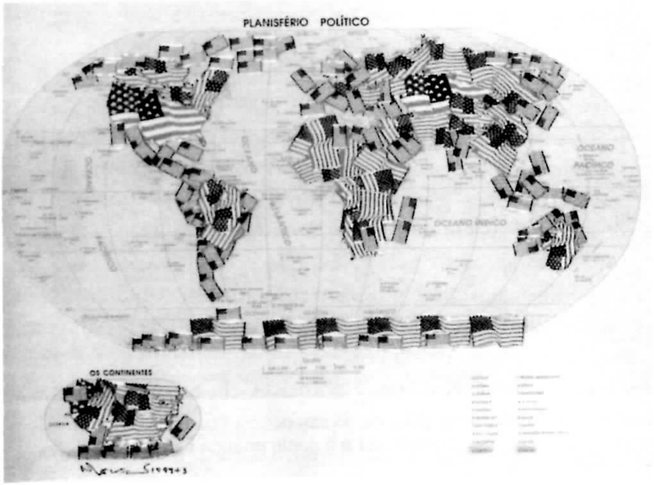
O reconhecimento da bandeira, um objeto que tremula ao vento na cotidianidade de qualquer comunidade, tem um papel de demarcação dos domínios do mundo em que vivemos, mas quando esse emblema identitário de uma nação é figurativizado numa série de telas como se deu na *pop art*, a reiteração da bandeira, símbolo nacional por excelência, propõe um percurso temático de presentificação diante de todos que versa ou significa a ação desse país sobre os seus habitantes e sobre aqueles de outras terras. A bandeira expõe para aqueles que são levados a olhá-la um distinto ponto de vista. A partir da dimensão cognitiva do enunciatário, a sua dimensão sensível é convocada, levando-o a percorrer, na saturação das pinceladas, nas listas de cores feitas com movimentos livres da mão e com os direcionamentos do pincel na superfície plana, a longa extensão territorial dos elementos estruturantes da bandeira. Essa extensibilidade espacial vivida pelo enunciatário faz com que esse, apreendendo-a, correlacione-a com a extensibilidade mundial do poder dos EUA. Ao usar a técnica da encaústica para pintar essa bandeira, desafia-se o olhar do enunciatário a ver não o tremular da bandeira hasteada, e, sim, a sua rigidez na planaridade do quadro. Os efeitos de ilusão de ótica, germinados dos distintos posicionamentos desse símbolo, conceituam o ser e estar dos EUA, não só no interior de seu país, mas também no mundo. Destacadas essas questões, elas orientam o enunciatário a refletir sobre as implicações da hiperdimensionalidade do hasteamento dessa bandeira no território nacional, assim como no de outras comunidades, o que incita a indagação de qual é a bandeira que está, de fato, hasteada na sua zona territorial, na sua sociedade. Olhar sentindo o sentido que se constrói nessa interação face a face é um modo de o sensível construir uma reflexão. Ao ir processando essa intelecção pelos sentidos; um tipo de cognição, concomitantemente, está se configurando na e pela vivência promovida a partir da obra. Essa experiência concreta modifica a compreensão do destinatário, que, como enunciatário, doravante reconhece essa bandeira pelo seu fazer no seu meio circundante. Deslocar a bandeira é pois reposicioná-la no dia-a-dia.

Cartografias do Mundo Global: Uma Bandeira e o Império

Os alertas do *pop*, que qualificamos de pós-modernos, alardeiam as novas cartografias do mundo global. Na virada do século XX ao século XXI, são as logomarcas das multinacionais, ou o conjunto de símbolos que vagueiam no imaginário coletivo corporificado nas criações pelas mídias dos novos deuses, que colonizam expansionistamente os cinco continentes. Até a colonização tornou-se multimidiática e novas cartografias são nesse bojo pensadas. A revista *Wired* trouxe no seu número da primavera de 2003 novos mapas concretizados a partir de novos paradigmas, figurativizando a topologização do mundo. Nota-se, no entanto, que em cada um desses mapas há um predomínio dos arranjos topológicos com as mesmas combinatórias de cores – vermelho, azul e branco. Essa repetição identifica que são os mesmos poucos países, o mesmo número reduzido de empresas, multiplicadas do centro para as periferias, que passam a englobar o mundo, integrando-o quase sem fronteiras. Sem soberania para controlar essa expansão delineada por um paradigma inesperado, o trabalho artístico de Nelson Leiner (Fig. 4) alerta para a impotência dos governos locais para impedir a implementação de atividades exploratórias desse número reduzido de empresas em seus territórios. Os dados da "Conferência das Nações Unidas para o Comércio e Desenvolvimento"/2003 indicam que, das cem maiores economias do mundo, quarenta são empresas e não países[13]. Está,

13. Com o título da matéria jornalística "ONU Aprova Código de Conduta para Multinacionais", o correspondente Jamil Chade relata, numa única coluna, de menos de meia página, do Caderno A do jornal *O Estado de S. Paulo*, os resultados da subcomissão da ONU reunida em Genebra no dia 13 de agosto de 2003 para a criação de um código de conduta para a ação das multinacionais, decisão esta que deverá ainda ser ratificada em 2004 pela Comissão de Direitos Humanos das Nações Unidas.

3. Jasper Johns, *Bandeira*, 1958. Encaústica sobre tela, 103,1 x 151 cm, Nova Iorque, Jean-Christophe Castelli.



4. Nelson Leiner, *Atlas*, 2003. Adesivo sobre papel da série *Assim é... Se lhe parece*. Como cartografia do mundo pós-moderno, o tricolorismo vermelho, branco, azul da bandeira aparece hasteado nos cinco continentes, identificando o império e os suditos da atualidade.

pois, nas mãos das empresas, e não nas dos Estados, o código de direito das populações desses tempos. No mais das vezes, dependentes dos recursos externos para seus *investimentos*, esses países ricos em matérias primas, em mão de obra barata, são, portanto, governados pelos detentores do capital e dos recursos tecnológicos. No século XXI, enfrentam a crise do Estado e da política, como a maior das crises da modernidade que as manifestações pós-modernas num contínuo têm mostrado. Um alerta significante na medida que elas animam os sujeitos da atualidade a também se manifestar e tomar posição.

O controle do capital, da informação e das tecnologias garante o controle dos que possuem as matérias-primas, mas não os meios de transformá-las em produtos distribuídos em escala mundial. Com todos os meios tecnológicos e industriais à mão, a fome e a subnutrição são as doenças que mais matam no mundo, enquanto a riqueza, restrita à elite detentora do capital de produção, vê-se ameaçada pela própria desigualdade que a modernidade por séculos produziu. As forças são extremamente desiguais e, no comando desse predomínio da minoria, estão posicionados os Estados Unidos da América, talvez por um destino ancorado na sua própria denominação identitária, que é seguido, a certa distância, pela reunião dos países europeus no grupo da Comunidade Européia e pelo Japão. No novo mapeamento, presentifica-se a nova cartografia do mundo da (pós)modernidade.

Da Vestimenta da Pele e do Corpo à Embalagem Seriada do Sujeito

Se a antecipação das características particulares da pós-modernidade cravadas pelo seu modo de estruturação é apresentada com impacto nas manifestações *pop*, em especial na obra de Andy Warhol produzida em sua Factory – uma empresa multimídia equipada com toda parafernália para a produção seriada de objetos de arte que repetiam as figuratividades arquetípicas das décadas de 1960 e 1970 –, esse impacto não foi despertado por nenhuma novidade, uma vez que, já na segunda década do século passado, era essa a tônica do discurso de Marcel Duchamp que, com seu gesto de recusa em continuar a pintar, conclamava o "fim da pintura moderna".

Andy Warhol, no início da década de 1960, adotou a serigrafia como o recurso tecnológico adequado à manifestação de sua crítica à sociedade norte-americana, uma crítica, em seu teor, muito próxima à estruturada pelos dadaístas. Escolhendo procedimentos plásticos para esconder os traços e movimentos do fazer artístico, do fazer artesanal, configura esse enunciador dos textos de Warhol um gesto enunciativo que parece calar a subjetividade do *eu* que enuncia, instaurando um mostrar organizado sob os requintes da objetividade e imparcialidade construídas nos moldes dos procedimentos das séries industriais. Não um autor, um criador, mas uma fatura serial, com todos os recursos da tecnologia de ponta, organiza o procedimento a partir do qual se produz a obra *pop* para, em sua repetição estrutural, fazer propagar a sua indagação sobre as ordens de comando da emergência consumista vigente na sociedade, desafiando assim o sistema montado para atrair o público ao consumo. A complexa estruturação dos valores repousa na reduplicação dos mesmos, do igual que é montado por uma plástica figurativa icônica repropositora da figuratividade publicitária, inclusive incorporando da publicidade e das mídias os estratagemas da manipulação por sedução. A essa exploração manipulatória e à figuratividade recorrente nesses discursos, agregam-se os recursos plásticos da serigrafia e da fotomecânica, que, inter-relacionados, vão organizar um discurso reflexivo bastante envolvente.

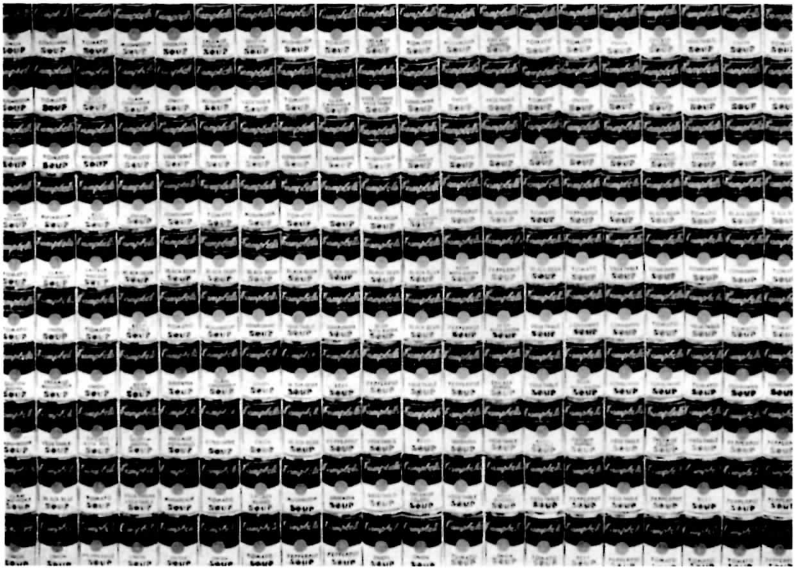
Com uma série de serigrafias sobre a sopa Campbell's (Fig. 5), uma marca que atingia um grande segmento de consumidores, exemplificamos que o questionamento não mais se faz através de uma representação, mas por meio da apresentação mesma do produto tal como ele é figurativizado para existir no mundo do comércio, com uma identidade que lhe é conferida pela embalagem, que é o que o mostra posicionado no mercado, com seus valores, uma vez que o alimento em si mesmo jamais nos é mostrado. Assim, com o seu rótulo e os arranjos da constituição plástica da embalagem que recobrem o

alimento enlatado, esse é conceitualmente definido entre os produtos disponíveis para compra.

Apresentada pelos ângulos de apreensão da mercadoria tal como é montada a sua visibilidade nos pontos de venda, a embalagem é o que torna o produto lembrado e reconhecido pelo consumidor. Duas faixas simétricas de cores vermelha e branca revestem o metal argênteo fosco da lata e o seu conteúdo. Nessa topologia cromática e eidética, é distribuída a tipografia que identifica o produto e sua marca com os tamanhos, formas, direções e tipos gráficos. São esses traçados e cores topologizados no arranjo, que, pela constância da presença do produto junto ao consumidor, sedimentam-no na lembrança do destinatário. Integrados aos novos costumes alimentares da geração, o produto e sua marca tornam-se da ordem do familiar e são empregados quer pelos meios plásticos da arte, quer pelos do produto ofertado ao consumo. Nesses dois casos, o produto desperta no enunciatário o querer efetuar o gesto de abertura da embalagem para consumir o alimento, que lá, no seu interior, parece ser especialmente guardado a ele. Ao dar visualidade a esse modo de construção da visibilidade identitária, o enunciador mantém na obra *pop* a dubiedade de seu mostrar, e tanto a frontalidade da lata quanto a angulação de cima para baixo são ambas estruturadas no texto para serem reatualizadas discursivamente. Assim, ao defrontar-se com esse produto que é cuidadosamente posi*cionado para incidir* sobre os olhos do consumidor, o seu conseqüente gesto de abrir a lata de conserva é o que advém nessa seqüência naturalmente ao enunciatário. Esse gesto integrado ao dia-a-dia torna-se uma rotina automatizada que o esvazia de significação na medida em que esse fazer já não acarreta mais um pensar sobre o seu sentido, e, pelo automatismo, ele não é sentido nele mesmo ao ser realizado em cada repetição. É exatamente esse tipo de consumo robotizado que Warhol questiona repetidamente na série de telas sobre esse produto, pelas quais o consumidor é reiterativamente levado à reflexão da transformação de costumes alimentares, assim como é levado a dimensionar os atos e modos de se alimentar na atualidade. O como o destinador *pop* opera para, fazendo ver o destinatário a mesma visualidade manipulatória das mídias, fazê-lo senti-la, é a estratégia de sensibilização na qual se concentra a *pop art* para provocar uma apreensão desse automatismo. Usando os mecanismos estratégicos da publicidade dos produtos (Fig. 5), ou servindo-se dos procedimentos empregados para construir a visibilidade desses nas gôndolas dos pontos de venda (Fig. 6) e, inclusive, construindo as telas com os próprios meios da reprodutibilidade midiática, enunciativamente, a *pop art* estabelece uma distinção radical em relação aos gestos de apropriação no contexto cotidiano dos objetos industriais que efetuou Duchamp. Nessa diferença, reside a distinção do conceituar e posicionar a experiência estética dos homens no mundo moderno e no mundo contemporâneo. Duchamp e Warhol dão as demarcações dessas duas conceituações diferentes.

Enquanto Duchamp, transladando os objetos do contexto da vida corrente aos contextos sacralizados da arte, postula a esteticidade mesma das criações humanas, o que redimensiona, de um lado, o gesto do artista com um modo de fazer artesanal – a obra de arte e, de outro lado, define como arte o gesto resultante do nomear as suas próprias escolhas para exibi-las como objetos artísticos, o que faz Warhol é mostrar que a experiência estética e os modos de organização da vida moderna são ambos um bloqueio para ver o mundo em suas dimensões reais. Abolindo a distância entre obra de arte e público, entre produto e consumidor, ele mostra que em torno do sujeito há sobreposições de tramas da "tela do parecer", figuratividades, portanto, que o envolvem manipulatoriamente, a fim de garantir o fazer fazer movente da circulação do capital. Encarnando a tela da arte com a figuratividade dos produtos que são líderes de mercado, o revolucionário artista posiciona arte e vida no mesmo patamar, identificando ambas como construtoras de simulacros que separam o sujeito da presença mesma das coisas do mundo, da vida e, reorientadoramente, as suas telas têm o propósito de fazer sentir a carne do mundo pelo contato direto, decorrente de uma

5. Andy Warhol, *Lata de Sopa Campbell's (Beef Consommé)*, 1965. Serigrafia sobre tela, 90,8 x 56,5 cm. Coleção Sotheby's. Nova Iorque.



6. Andy Warhol, *200 Latas de Sopa Campbell's*, 1962. A visibilidade é montada por uma gama de sabores da sopa, cujas latas são empilhadas umas sobre as outras, delineando assim um bloco que aumenta a força visual de cada produto apresentado isoladamente. As duzentas latas que, em outra obra do artista, foram trinta latas, trazem para diante dos olhos dos destinatários, esse impacto do modo como o produto lhes é apresentado nos pontos de venda para fazê-los passar do querer à compra propriamente, concretizada pelo gesto programado: de apanhar a lata na prateleira e colocá-la na sua compra. É só nesse ato de aquisição que o produto ganha unicidade para o comprador: é a sua sopa.

relação face a face, "em ato" que reposiciona o sujeito dando-lhe as condições para sentir e refletir. Por esses procedimentos das estratégias de enunciação, concretizados na elaboração do plano de expressão, é que a obra *pop* de Warhol (e também a de Lichtenstein, Jaspers Johns) fala aos homens de uma outra espacialidade e de uma outra temporalidade, provocando desafiadoramente o encontro "eu-tu" com as coisas e objetos do mundo.

Indo aos limites extremos dessa enunciação, quando essa assunção questionadora sai dos suportes plásticos planos para ser exposta como uma das séries de embalagens usadas para vestir não mais latas, mas o corpo feminino, como é exemplar no *Vestido de Sopa de Tomate*, de Warhol (Fig. 7), a apreensão dessa postura choca numa escala maior.

No mini-vestido ligeiramente *evasé*, adotado com os comportamentos liberalizantes dos anos de 1960, a escolha do material papel para confeccioná-lo introduz o descartável no vestimentar, atestando uma reconceituação da duração dos ciclos de uso da roupa que tem longevidade no século XX. A embalagem do produto industrializado sopa Campbell's, ao ser convertida em padronagem figurativa do vestido tubinho, lança para multidões um dado corte e modelagem da roupa, assinalando, na moda, a uniformização das formas de gosto pelas séries que são distribuídas em escala mundial. Como os demais setores de produção, a moda assume organizar-se a partir de precisas segmentações do público-alvo, a fim de determinar especificações do modo de vestir os recortes de seu talhar o consumidor. Assim é que a moda produz estratagemas para que ninguém fique fora da moda. Articulada com o *marketing*, esse mercado estruturado na modernidade à sua imagem e semelhança se reorganiza em função das mudanças de escala que tem competência tecnológica para dar conta.

Como um dos atributos de distinção entre as classes sociais, com uma marcante história de criações exclusivas para poucos, a moda enfrenta a crise econômica da alta-costura, assumindo um outro agir em relação à sua própria construção identitária. Redefinindo-se, a moda é colocada em condições de atender uma diversificação de consumidores, devidamente segmentados em seus perfis e gostos. Se anteriormente a moda era reduto exclusivo das elites, ela, por necessidade imperativa, abarca desde então as classes sociais antes excluídas de seu acesso e, ao se popularizar, massifica-se a fim de se garantir como empreendimento lucrativo e obter dessa feita a sua viabilidade econômica. Com o *prêt-à-porter*, a moda dos grandes costureiros transforma-se em uma coleção de marcas que difundem estilos e estilistas. Desse modo é que os valores do artesanal, do luxuoso e do exclusivo da altacostura assumem feições distintas na segunda metade do século XX, com a moda organizada pelos estudos de perfil do consumidor e de pelas tendências de mercado. Intervêm na criação, a serialidade, a escala massiva de produção, as novas fibras e os materiais, as tecnologias de modelagem, de impressão, de manufatura que transformam os efeitos de originalidade.

Nessa situação, o corpo masculino vestido e, do mesmo modo, o feminino realizam ambos a sua revolução particular, impulsionados pelas demais manifestações em que o corpo é repensado em seus papéis nas articulações várias em que é um dos constituintes do plano da expressão das manifestações – como ocorre na dança, na *performance*, no *happening*. Enquanto linguagem que participa de vários inter-relacionamentos com as demais linguagens de manifestação, o corpo é considerado desde então um sistema autônomo, que tem meios e procedimentos próprios no seu atualizar-se. Assim é que a linguagem do corpo nas realizações da roupa deixa de ser considerada somente como um dos suportes da plástica da moda. Com essa tomada de posição, que é em muito representativa do lugar do corpo na sociedade da segunda metade do século XX, ele passa a ser tratado nas vestimentas como uma outra linguagem com a qual a linguagem da moda estabelece relações de intersemiotização. São sistemas autônomos que se articulam no processamento de vestimentas, configurando um novo espaço-tempo tanto da moda, como do corpo. No desen-

7. Andy Warhol, *Vestido Sopa de Tomate*, 1966-1967. Museu da Moda, Instituto de Tecnologia, Nova Iorque. Do mesmo modo que nas suas litografias, a figuratividade do vestido e, principalmente, o material papel de que esse é feito, desafiam o destinatário a fim de levá-lo a problematizar as ordens imperativas da sociedade de consumo na qual ele está inserido.

8. Augusto de Campos, *Luxo*, 1965. São Paulo. No jogo da montagem da palavra "lixo", a partir da palavra "luxo", um posicionar crítico em relação aos valores que o luxo assumiu na sociedade contemporânea: o de distinção dos sujeitos e das classes. O "luxo" é "lixo" proclama o poema.

rolar de acontecimentos sociais, principalmente os provocados pelo rebelar da juventude contra o estado de ordenação do mundo, colhemos várias atuações, usos e comportamentos do corpo e da moda nos quais são esses mesmos que concretizam os redirecionamentos conceituais, que provocaram uma das mais conseqüentes coalizões com as coerções sociais impostas à sexualidade e aos relacionamentos afetivos.

Nesse complexo terreno de mutações é que ocorrem intervenções pós-modernas no campo da moda à esteira daquelas da *pop art* de Warhol. Vestir o sujeito do mesmo modo que a indústria veste os alimentos em lata instaura explicitamente a indiferenciação entre o *um* e os *cem mil* outros sujeitos da multidão com os quais aparece confundido, pela roupa-uniforme. A ênfase desse discurso *pop* é que a roupa, tal como o enlatado, após o uso, é jogada no lixo. Caracterizado esse tipo de consumo da roupa, a declaração *pop* é de provocação à moda e ao consumo que ela desencadeia, o que faz refletir sobre as transformações ocorridas na indústria do luxo tal como já havia construído uma reflexão sobre a espetacularização na indústria das mídias e do entretenimento.

Apropriando-me do trocadilho concretista de A. de Campos[14] (Fig. 8), que tão propriamente qualifica o estado de então, a pós-modernidade faz incursões pontuais na modernidade para sancionar que o luxo da moda, assim como tudo o que é exclusivo, distintivo, é lixo, talvez um dos lixos de mais difícil incineração, pela sua competência metamorfoseante que o predestina à reciclagem para manter a aspectualização de efemeridade, mutabilidade, novidade, caracterizadora da moda[15].

Na modernidade, a repetida exposição do corpo promovida pelas mídias confere-lhe um existir como mercadoria. Ao ritmo das demais produções seriais de objetos, o corpo, que é o operador mesmo de nosso contato com o mundo, com as coisas, com os demais sujeitos, é levado pela moda a parecer que é esse sistema que o reveste e não ele próprio, ou uma interação entre ambos, que faz ser o sujeito. Toda a articulação entre os dois sistemas é regida pela moda, com o propósito de construí-la enquanto criadora de identidades e de contratos sociais. Pela longa duração do amálgama da moda com o corpo do sujeito, a moda, apesar de distinguir-se dele, forma com ele uma espécie de sua segunda pele, sobre a qual incidem as mudanças e os efeitos de sentido de uma contínua transformação. Todavia, nesses novos tempos em que fios de um agir a partir da volição do sujeito o impulsionam, assim como a outros mais, a resistir na luta para se tornar sujeito, o sistema do corpo desprega-se do sistema da moda ao ser declarado dela independente. Os próprios sujeitos, em certas circunstâncias e dispondo de certos meios, promovem assumir um autocontrole do corpo, da moda, do seu viver, e, com esse voluntarismo, voltam-se para a edificação de si mesmos. Frente a frente a esses casos pontuais, é que destaco alguns dribles desses autodestinadores nas ensaiadas e repetidas jogadas dos arquidestinadores implacáveis da sociedade de consumo, do espetáculo, que, como eternos maestros, insistem continuamente em controlá-lo, por meio de um enovelar de manobras. Se essas pequenas vitórias contra a modernidade não passam, como estratégias de *escapatórias* que são, de ações pontuais de certos grupos sociais que conseguem nos arranjos de sua aparência só momentaneamente desorganizar as ordens ditadas, elas são responsáveis por disseminar o rumor de que uma reflexão crítica não é sem conseqüências e que uma delas, como fagulha, agindo aqui e ali, pode reascender nos demais a impetuosidade para se reunir em torno dos atos de um voluntarismo disperso e segmentado. O ato programático de questionamentos à ordenação social vigente traz em si uma desqualificação da autoridade de qualquer destinador, dos muitos existentes nesse sistema social da modernidade que comanda os outros viventes, e esse desautorizar,

14. A. Campos, *Poesia 1949-1979*.

15. Uma abordagem dessa necessidade construída de mudança, que define a moda, pode ser encontrada no artigo "Moda, Política e Mudança", em E. Landowski, *Presenças do Outro*, pp. 91-124.

mesmo se logo é acobertado, deixa as suas pegadas, indiciando a outros as trilhas do como praticar esses pequenos atos de mudança e articulá-los numa programação estratégia de guerrilha em prol de sua autoconstrução.

Do Reino do Luxo à República do Gosto[16]

Descentrando-se do reinado do luxo, da distinção de classes, de uma estabelecida concepção de elegância, esse estágio de reestruturação da moda é resultante dos seus investimentos para conquistar outros campos de ação, o que a preparou para vestir as mulheres que estão no mercado de trabalho, disputando competitivamente seus direitos profissionais e sociais com os homens, ou as que estão se preparando para nele entrar, as que estudam e as que realizam afazeres distintos exteriores à casa. A serviço das exigências dos tempos modernos, o vestir passa a ser orientado não somente segundo dimensões estéticas, mas também pelas dos modos de se sentir vestido, ou seja, pela dimensão estésica. Aliada ao movimento feminista, que, no final do século XIX, conclamava os problemas de saúde que a moda provocava nas mulheres com o uso do espartilho, por exemplo, a moda declara-se então a favor da vida pública da mulher, da liberação dos costumes, em especial, pelo apoio dado à luta feminista pela sua liberdade sexual, assim como pelas criações em que são neutralizadas as características distintivas dos sexos e edificando uma moda unissex, ao mesmo tempo em que a homossexualidade começa a ser evidenciada como uma opção de relacionamento afetivo. Com a comercialização da pílula anticoncepcional, desde 1961, o controle da reprodução definitivamente transformou os comportamentos sexuais, que vão estabelecer outros tipos de relacionamentos aceitáveis, além daqueles autorizados socialmente pelas convenções burguesas. Livros e filmes abordando a sexualidade são meios de sua promoção a partir de outras normas, costumes e modos de interação sexual, concebidos também fora dos votos do casamento. Relacionamentos como o do "amor livre", seguidos depois das uniões homossexuais, só foram abalados com a concreta ameaça da Aids que, nas décadas finais do último século, registrou altos índices de contaminação e conseqüentemente de mortalidade. A juventude se impôs, reivindicou seu lugar na sociedade e, com a sua bandeira libertária, foi ela a agitadora do cenário das reformas dos costumes.

Acompanham essas mutações os anos duros em que não mais os gênios dos grandes criadores da alta-costura produzem os ciclos da moda para um diminuto segmento de privilegiados. Com o *prêt-à-porter* definido pelos estilistas, que, agora, são também em maior número, a reformulação da indústria da moda, para esses tempos com outros anseios e especificações, volta-se para segmentos de público cada vez mais ampliados, abarcando o dos jovens, que exigem uma moda de baixo custo para terem acesso a ela. Nem mesmo a infância fica excluída dos tentáculos dessa indústria a ponto de, na atualidade, existir uma segmentação da moda com inserção até do recém-nascido. Na voga comercializada pelas butiques parisienses em 2002-2003, a moda também ditou o uso do preto e branco para essas criaturinhas.

O que circula hoje na rua, dando prova de uma republicanização do gosto, em uma ruptura completa com a aristocracia da moda como distinção social, sai justamente da passarela dos desfiles para as calçadas. Todavia, nos anos de 1960, com a luz própria do dia iluminando naturalmente as passarelas das ruas, nelas circulavam contravozes de uma uniformização generalizada da sociedade promovida pela industrialização. Observando isso, a moda recorta certos desses arranjos, descontextualizando-os em sua seleção, e os lança como uma nova voga para todos, um procedimento de incorporação da diferença que a neutraliza na medida em que esse modo de contestar é avalizado pela moda como moda.

16. Aproprio-me aqui de uma expressão central de A. J. Greimas em *Da Imperfeição* (*op. cit.*, p. 38) pela qual ele distingue a passagem das formas de gosto de poucos (reino) para as formas de gosto de muitos (república).

Em 1966, a butique Biba de Kensington (Fig. 9), em Londres, numa das estratégias de publicidade que adotou para chamar a atenção da juventude, expõe o estado de diferenciação dos jovens na sociedade como modas distintas que convivem, mostrando, no interior de qualquer dos *looks* adotados, que o sujeito é igual ao outro de maneira tal que o outro funciona como espelho de sua mirada. Sob os controles das tendências de mercado organizando a moda, a não diferenciação massiva logo atinge uma escala global e a moda passa a delinear os traços qualificantes de uma identidade grupal.

Os dois pares de irmãs gêmeas foram contratados como emblemas dos valores buscados pela juventude: formar o seu grupo e ter uma identidade, que, com os seus traços, definisse o seu lugar no contexto social. Ser igual, apesar das diferenças, e ter garantidos os direitos da juventude na sociedade embasam o grito que ditaria os parâmetros dessa construção identitária da juventude como um dos objetos de valor mais investido nas vestimentas. Nas gêmeas do primeiro plano, a moda da minissaia e a do cabelo *à la page* convive com aquela dos *jeans* pata de elefante e do cabelo liso longo, que popularizaram a moda *hippie* vestida pelas outras duas figuras femininas ao fundo. Como entre os grupos de jovens, os pares figurativizam que as diferenças vestimentares explicitamente conformam subgrupos, tornando os modos de se vestir atributos identitários e comportamentais. Só que a indústria da moda serve-se desses como sustentáculo de seu programa de serialização e, em vez de garantir a liberdade de ser e estar na sociedade, ela os normativa para impor modas.

Desde os atemporais *tailleurs* ingleses, a Inglaterra não conseguia impor o seu tom na moda mundial. Palco da industrialização, na década de 1960, é essa mesma Inglaterra que veicula os sinais da deterioração pós-industrial. No lugar das *maisons de couture* parisienses, a rua londrina Carnaby Street transforma-se então no centro da moda e vende o lançamento, o novo, mas também o de ocasião, o já usado. Nela, um sopro de vida estende a duração das roupas existentes e opõe-se frontalmente aos ciclos rápidos das modas. Essas duas formas de vida da roupa são postas em conflito nos primeiros tempos. Com a garantia dos processos industriais e das conquistas têxteis e de modelação, as roupas tiveram alongada a sua vida útil. Ao serem lançados pontos de venda para comercializar roupa usada, o que entra em circulação com os velhos produtos instaura um outro tipo de questionamento do novo, do consumo pelo consumo. Afirmando a possibilidade de a roupa também ser passível de uma reutilização, que a recicla em relação à sua programação de vida, a voga é não só o uso da roupa de outrem situado no mesmo tempo, mas também daquele de gerações passadas. Com esses atributos, o produto vestimentar de uma outra temporalidade, mesmo do recente ontem, articula valores que o transformam num dos qualificantes "chiques" deste momento. Ao seu lado, fazem sucesso as malhas, os tricôs rendados de todas as cores, para acompanhar as calças de couro com franjas no estilo dos índios, casacos e calças de couro que chegam para ficar, as minissaias e os *collants*, ao lado dos vestidos coloridos que vão do extremo de reverberar a *op art*, os trajes lunares dos cosmonautas, às vestimentas folclóricas de distintas regiões do globo e, àquelas de outros tempos e circunstâncias, os vestidos campestres românticos. Todas essas possibilidades, contrastantes entre si, apresentam-se como possibilidades simultâneas de aparência do sujeito que são acompanhadas dos sapatos-bonecas, dos mocassins e das botas de verniz.

Nomes como André Courrèges e Mary Quant são os argutos observadores da rua que captam e, imediatamente, transferem à moda essa diversidade estilística que impera concomitantemente. Com Courrèges, os curtos são estruturados por um corte que ressalta a roupa e a sua funcionalidade. Ao tematizar a aventura espacial do homem que pisou na lua, esse criador, com a precisão do compasso de um desenhista construtivista preparado pela Bauhaus, introduz o branco contrastado por *debruns* prata e de outras cores fortes, numa visualidade vestimentar semelhante à de novas fardas da geração dos cosmonautas terrestres, que, euforicamente, apostam nas

promessas do crescimento econômico e de progresso. Mini-vestidos curtíssimos, calça-tubo e terninhos são acompanhados de botas até o meio da canela e ainda de macacões extensivos de malha (Fig. 10). No umbral do ideal platônico, essa hipermodernidade nas passarelas posiciona a moda como a modernidade glorificada, que, por outro lado, está sendo contestada por variações dela impondo outros usos.

Nos limites dessa dimensão utópica de um controle pelo homem do cosmos, situa-se em larga medida a moda de Paco Rabanne, um dos maiores experimentadores de novos materiais como o plástico e o metal (Fig. 11) na moda, que lhe permitem realizar, integrados aos movimentos do corpo, uma *op art* na moda.

Por outro lado, Paco Rabanne cria uma das concretizações da mulher desses tempos, ao vestir Jane Fonda, em 1967, na sua personificação na tela da heroína de *Barbarella* (Fig. 12). Numa revisão dos modos como o tronco foi esculpido pela moda por séculos seguidos, o tronco esculturalmente é mostrado pelo *top*-vestimenta feminina, vestindo a mulher da vida atual.

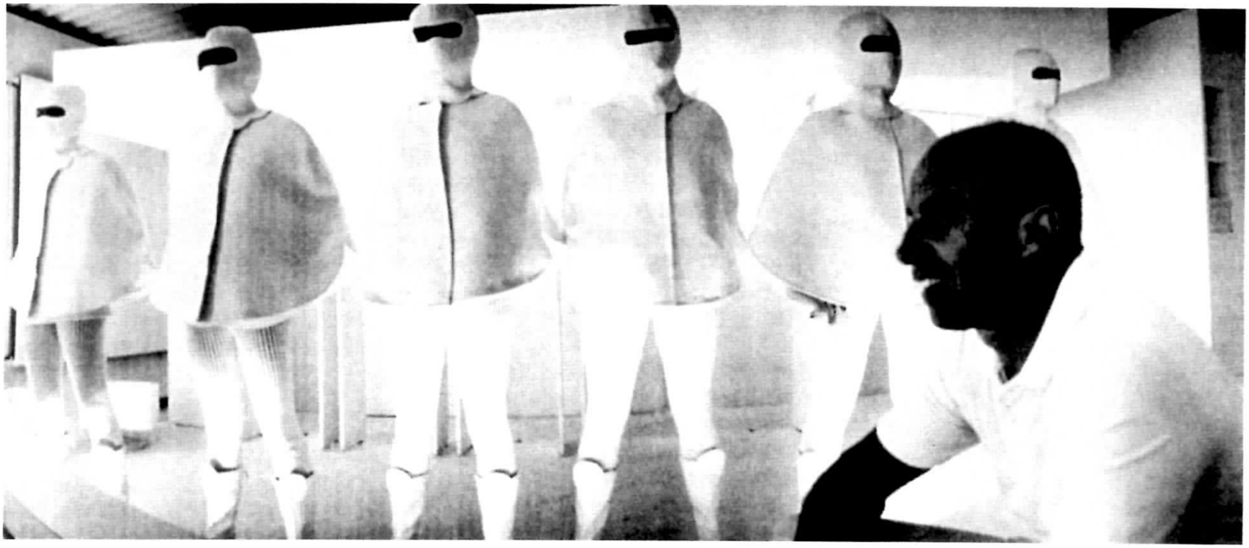
A mulher escultórica do século XX tem um corpo cujas formas o traje modela e visivelmente as destaca para que elas sejam vistas. O *top*, antes exclusivamente vestimenta íntima, exterioriza o corpete, que, desde o século XV, com a sua armadura, modela as silhuetas. Na moda do final do século XX, o *top* tem empregos que sublinham o papel do tronco no corpo, assim como situam, na própria moda, o debate sobre o desmesurado culto do corpo e de algumas de suas formas, um posicionamento que, na colagem de Hamilton, já era feito em relação à espetacularização e hipervalorização do corpo na sociedade contemporânea.

Um dos pólos da instauração de uma moda para vestir os sujeitos de carne e osso que vivem nas ruas e no anonimato, e não segregados em lugares especiais para poucos exclusivos, é edificado por Mary Quant. De proprietária de butique, Mary Quant torna-se uma das criadoras de maior sensibilidade para captar a vibração da juventude, e lança no mercado uma roupa para esfacelar as diferenças etárias e de classe sociais. Os mini-coloridos de Mary Quant são usados com meias calças também coloridas. O quadril é marcado por cintos; as blusas caneladas modelam o tronco e os jalecos de crochê, sem mangas até a cintura, sobrepõem as diversas combinatórias (Fig. 13). Suas experimentações com as malhas produzem modos de vestir o corpo com descontração, conforto e naturalidade. O sentir-se bem na roupa é, enfim, um valor. Ainda, a criadora de moda lança-se na exploração de outros materiais como o PVC, que a coleção denominada *wet* reúne.

O que parece o fim da moda com a indistinção de classe social, de faixa etária, e que atualiza, ao mesmo tempo, os opostos e as graduações como: máxi, mídi e míni para os comprimentos das saias, que circulam ao lado da calça comprida e do *short*, afora formas e motivos distintos com temas do folclore e de tradições locais das mais variadas regiões do mundo, temas futuristas, temas psicodélicos etc., acaba sendo, talvez, uma das últimas vias abertas para arranjos singularizantes e improvisados, pelos quais o sujeito pode ele mesmo adotar conforme a sua própria inventividade.

A revista de moda *Slimma*, dos anos de 1960, dedica uma reportagem de capa a um dos *total look* desse tempo, que, pelo modo como é apresentado, conceitua a aparência do sujeito na sua totalidade. Na descontração e na informalidade do traje, o sujeito que o adota distingue-se daqueles que deixam de seguir as ordens da moda. Contra a normatização ordenada pelo sistema, são esses, mais livres em suas escolhas individual ou grupal, assinalando nas combinatórias distintas um querer manter-se a distância de *looks* estandardizados que vigoraram um após outro. Assumindo o vestir como uma articulação de traços carregados de valores definidores do sujeito que os veste, a identidade da roupa, de um estilista, de um estilo é sedimentada. O segmento jovem, apresentado em *Slimma* por um modo de vestir unificado, reforça, na sua constituição, o distinguir-se de outros. Dos pés à cabeça, o arranjo vestimentar proclamado pela primeira das *top models*, Twiggy, enfatiza

9. Vendedoras da boutique Biba de Kensington, em Londres, em 1966. A semelhança entre o modo de vestir, dupla a dupla, define a construção da identidade da juventude a partir de grupos que têm as vestimentas como um dos parâmetros constitutivos desses. A moda apropria-se do anseio de agrupamento, assim como dos vários modos vestimentares que os grupos articulam para se posicionar um em relação ao outro, e são essas distinções entre eles que organizam os ditames da nova ordem da moda.



10. André Courrèges coloca na órbita terrestre uma moda temática a partir da conquista da Lua pelo homem que, então, maravilha a humanidade, o que vem reforçar a sustentação coletiva dos valores da modernidade. Mas, nesse momento, por essa valorização não ser tão unânime, posicionar essa moda com esse sentimento euforizante em prol da modernidade é um posicionar explícito do criador. De suas criações veio para permanecer, configurando o *look* da década de 1960, a bota de salto baixo, associada à saia e às meias *collants*.

11. Após ter experimentado o plástico em suas criações, Paco Rabanne foi tecendo metais em formato de placas (a) ou discos de alumínio (b), com fios de cobre, prata, inox e de outros metais, sedimentando com eles a sua inventividade de tecelão da nova era o que lhe rendeu o título de um dos maiores experimentadores dos novos materiais

12. Paco Rabanne e a sua criação vestimentar para Barbarella, vivida na tela pela atriz Jane Fonda. As posições e ações da heroína estendem-se também para fora da tela pelo papel politizado da atriz em prol da mulher do século XX, aquela que atua e intervém como guerreira na sociedade, ajudando na sua construção, segundo seu ponto de vista.

13. Mary Quant (sentada no primeiro plano) lança em 1967 as meias de malha colorida, os sapatos de plástico e as botas. Na combinação de bota, mini-saia e meia, delineia-se um dos *looks* imperantes da geração do final dos anos de 1960.

que as variações de um corpo a outro restringem-se à cromaticidade. Os rostos distintos passam a se indiferenciar, até mesmo por uma neutralização que atinge a silhueta impondo o corpo magro, sem curvas, sem saliências, sem relevos. A indiferenciação sexual encontra-se também marcada na modelagem corpórea.

Em relação aos outros *looks* vigentes, esse e cada um dos demais promovem um discurso em que a moda é posicionada como um ponto de vista, um lugar a partir do qual se constrói um dado sentido. Nesse momento, os pontos de vista da moda são vários concomitantemente, na medida em que manifestam as diferenças, tornando-as traços característicos de um arranjo qualquer. Ao lado da tendência uniformizante da capa da revista, outras convivem com ela. Mas, reagindo a essas imposições, há nas ruas combinatórias de se vestir que tomam partes dessa diversidade de pareceres e as arranjam à maneira do próprio sujeito, do grupo para afrontar os *looks* da moda e demarcar assim um modo de ser dela independente. No mesmo ciclo temporal, o sujeito vestido é "um, cem mil, nenhum", são tantos quanto os *looks* dos estilistas que lhe chegam pelas estratégias midiáticas da moda, cada vez mais montadas para a promoção de seus últimos gritos.

Aliada a outras, a indústria da moda passa a determinar, cada vez com maior controle e coesão axiológica, os ciclos sazonais de suas mercadorias, cuja periodicidade é programada em cadeias cíclicas, cada vez mais encurtadas, a fim de produzir mudanças e reciclagem de consumo. A sucessão das estações determina o lançamento de coleções, que, dos desfiles, chegam à circulação, primeiro, através das mídias e, por fim, circulando no corpo dos consumidores. Nas mudanças reguladas pelo ritmo acelerado da industrialização, a moda é a afirmação de conceitos e valores da novidade, que programam mudanças para vestir o sujeito que quer acompanhar tais mudanças, justamente pelos efeitos que é levado a sentir pelo seu estar atualizado e em sintonia com outros. Os estilistas são assim criadores de marcas, que buscam a fidelização de seus consumidores para se manter no mercado.

Um Gosto a Contragosto das Ruas e da Juventude

Para a efetivação dessa república da moda com os seus propósitos conformadores de um lugar na sociedade para a juventude, foi importante o papel da cultura das ruas, das minorias, com o seu mostrar formas de enfrentamento da sociedade, em especial da chamada sociedade de consumo dos bens simbólicos e de serviços, cujas ações passam por uma naturalização, a fim de dar mais vigor a esse tipo de sociedade. A partir dos anos de 1960 mais concretamente, como contra-vozes, é que se iniciou um dos processos de negação da modernidade, com um discurso vestimentar em estreito choque com a ordem vigente. Torna-se moda chocar os que seguem a ordem geral, em particular, a ordem da moda. Mas, pelo fato de nada escapar das ondas dos meios de comunicação de massa, essas propostas de uma anti-moda são, em seguida, postas em circulação como uma forma de vestir que tem penetração na sociedade, fazendo os seus adeptos.

Um exemplo pontual desse novo modo de ser-estar no mundo, instaurador de uma nova ordem, baseada numa polêmica com o regime de então, são as ocorrências na cidade de Paris, em maio de 1968, palco de contestações diversas, em que as reivindicações da juventude são proclamadas por diferentes formas de protesto.

Por dois meses, o Quartier Latin transformou-se num contínuo *happening*, ao som de *slogans* como "la poésie est dans la rue", "la culture est morte. Créez."; "l'art n'existe pas, l'art c'est vous", que resultou na produção artística com ênfase na própria materialidade, em termos dos materiais plásticos, dos procedimentos, do suporte, da moldura. A procura de novos meios pelos artistas conduziu a novos modos de criação que marcariam as obras realizadas. Desse repensar artístico, em total sintonia com os meios tecnológicos da revolução eletrônica em pleno desenvolvimento, modificam-se inteiramente os materiais e os procedimentos da arte.

A interferência de novos materiais na moda é assinalada por uma série de experimentações no âmbito dos

tecidos, com os quais a matéria papel do vestido *pop* de Andy Warhol se põe em aberto diálogo. Pierre Cardin, para montar mais uma contraponto na simultaneidade imperante de *looks* dos anos de 1960, é apresentado aqui pela fibra La Cardine. Permite esse material, pela sua textura e caída, cortes e recortes construtores das célebres aberturas de vazados, em suas túnicas curtas, nas quais esse procedimento eidético monta uma distintiva dimensão figurativa. Na topologia, os zíperes argênteos e os cintos coloridos integram o arranjo de suas roupas, cujo tema de base é o da ficção científica, em moda também. Para os homens, a calça e o paletó passam por inovações que seguem um rigor funcional modernista (Fig. 14).

Outro material de grande penetração no seu impulsionar a criação dos estilistas foi o plástico (Fig. 15), que possibilita novos meios para a transparência, com ênfase no alumínio oxidado, cortado em lâminas de formato geométrico e conectados em certas partes do corpo pelo jogo do descobrir vestindo-o. Além desses, os metais por anéis, são a grande novidade que materializou, no seu moldar-se à matéria da costura, as utopias ou futurologias da moda de Paco Rabanne. Na mobilidade das peças que refletem tudo ao redor, o dinamismo movente da luz especularizada é acentuado pelo ritmo do movimento corpóreo. A cor metálica, um traço constante de toda essa moda em que a conquista espacial interpenetra, dá a tônica cromática às criações do estilista.

O vestido trapézio, que o jovem Yves Saint Laurent, diretor da Maison Dior, lançou em 1958, com o mantô sem numeração fixa, estreito em cima e evasé em baixo, logo foi substituído pelos vestidos-sacos, de linha reta muito jovial, elegantes e muito femininos, no seu comprimento até o joelho. Mas, na medida em que os anos avançam, na década de 1960, os vestidos perdem o seu refinamento e o acabamento fino. Seu comprimento encurta, expondo toda a perna, num jogo de cobrir e descobrir, de mostrar e ocultar, nos quais os mantôs longos pontuam a sua entrada em cena.

Com a voga voltada para Marrakech, ele cria depois uma coleção para os *dandys-hippies* da segunda metade do século XX na qual emprega o *patchwork* (Fig. 16) e os vestidos românticos. Casacos em veludo e camisas de seda são inteiramente trabalhados com impressões que ressaltam a materialidade dos tecidos e as diferenças de relevos e jogos entre brilho e opacidade. Em seus conjuntos safáris (Fig. 17), *caftans* emprega cintos com medalhões emblemáticos. O contraponto dessa elegância de outros espaços é montado pelas botas tipo mosqueteiro, o colorido dos casacos e dos *foulards*, as camisas de babados, *jabots* e rendas, que os extravagantes combinam com calças de veludo de cores vivas e coletes. Essa explosão psicodélica, portada pelos homens com cabeleiras na altura dos ombros, assinala a penetração do ácido e outras drogas, que impulsionam uma liberação da mente, da ordem circundante em busca de novos paradigmas, compassados pelos acordes de uma música e de uma moda que misturam, experimentalmente, os estilos diversos. A improvisação técnica de Jimi Hendrix e Eric Clapton impressiona tanto quanto os jogos verbais de Bob Dylan e dos Beatles. Em relação às amarras do todo social estabelecido, essas manifestações adotadas por segmentos da juventude são rejeitadas.

No seu anticonformismo, os jovens são desrespeitosos, inescrupulosos, irreverentes. Os costureiros aproveitam para atraí-los pondo no mercado as suas audácias. A sexualidade liberada, numa silhueta como a da modelo Twiggy em sua magreza e com cabelos curtos, ganha outras nuanças, beirando a declaração de um estado anoréxico desencadeado por viver nesse mundo contraditório.

Rock'n roll, Jeans e **Camiseta**

Os adolescentes norte-americanos, assim como os londrinos e os demais do mundo industrializado, que se identificavam com o *rock'n roll*, encontraram nos acordes combinados da guitarra elétrica, do contrabaixo (acústico ou não) e da bateria, a sua própria eletrização. No ritmo dos refrões de fácil apreensão, para serem cantados acompanhando os cantores cujas vozes reverbera-

14. Pierre Cardin com a sua fibra cardina faz uma roupa que acompanha a mobilidade do corpo, não amassa, e tem uma textura que permite ao criador desenhar através das cores como os coloristas venezianos de outrora.

15. Um recorte dos vários usos do plástico na criação da moda que foi experimentado por muitos criadores (à esquerda). O primeiro destaque, no tubo curto, é para a qualidade da transparência do material translúcido como o vidro, com o qual se cria uma outra forma de exibir as formas do corpo, aqui as da top model Twigg. É um corpo aplainado pelas formas achatadas que delineiam um corpo magro, juvenil quase sem as saliências das curvaturas e dos volumes que firmam a aparência da adolescência para todas as idades. Na transparência do plástico do tubo, vivifica o corpo menina-moça em que a cintura não marcada dilui a bipartição do corpo (à direita).

16. Na versão de Yves Saint Laurent de 1969, o *patchwork* e as misturas de motivos são combinados em vestidos de seda, de organdie configurando uma moda hippie de luxo que teve seu ponto de partida no mercado das pulgas freqüentados pelos hippies.

17. As inovações de Yves Saint Laurent mostram uma sintonia da criação com as vibrações que concretizam novos tempos com modas centradas em outros modos de vida. Avançando o seu lançamento da calça comprida feminina, que será a moda mais durável do século XX, ele a propõe no traje safári do Sahara que a *top model* Verushka imortalizou.

vam fortemente, o coletivo tomava corpo com uma aparência descontraída, numa aparição uniformizada da juventude, também ela portando *jeans*, camiseta, bota e blusão de couro preto, com os seus zíperes e botões de pressão metálicos. O estilo vestimentar, originado do proletário na combinatória camiseta branca e *blue jeans*, é complementado pelo blusão do uniforme da Royal Air Force da Segunda Guerra. Os jovens combinam nesse modo de trajar os opostos imperantes: opressor *vs* oprimido, liberdade *vs* opressão, poder civil *vs* poder militar, mas não sendo contidos nessas bipolaridades, esses jovens vestem sua própria revolta no mesmo termo em que o operariado foi assumidamente esmagado pela industrialização e, assim, mostram-se dispostos e prontos para a batalha, para a qual conclamam novos simpatizantes para se engajar em uma luta de resistência, que teve vários tipos de manifestações.

Essa combinatória vestimentar marca por décadas, seguindo até hoje, a identificação coletiva de grupos distintos. Mas é a idéia mesmo de uniforme, como identidade vestimentar de grupos, que se torna uma das vogas da moda, como, a exemplo recente, o poderio militar fez as suas aparições na moda nos desfiles das coleções de 2002 e também nas de 2003.

A geração do *baby boom* do pós-Segunda Guerra teve no vinil a sua paixão e mostrou um outro padrão de comportamento pela adoção de novas regras de vida, geradoras de uma microsociedade que o cinema distribui pelo mundo. Em 1953, Marlon Brando, em *The Wild One* (*O Selvagem*), de Lazlo Benedeck, no rugir das motocicletas, propaga que a América poderia ser rebelde (Fig. 18a). Em 1955, James Dean (Fig. 18b), em *Rebel without a Cause* (*Juventude Transviada*), de Nicholas Ray, valoriza os conquistadores motorizados, que apostam a vida na velocidade, nos riscos de um modo de ser aventureiro e nômade em que se vibram os desafios e as formas fora das convenções de amar, garantidas pela procriação regulada pelo anticoncepcional. Com a morte precoce de Dean, concretiza-se um dos riscos sempre presente nos desafios da geração jovem. Logo depois, o tipo de risco passa a ser determinado pela *overdose* com a qual se afirma ainda mais entre a juventude a valorização do viver intensamente o momento atual. Em 1955, no filme de Richard Brooks, os problemas de sociabilidade e de desajustamento da juventude, com a sua crescente marginalidade dos setores produtivos do mercado, são apontados como uma das conseqüências da sociedade industrial. Por meio da história de um educador idealista (Glenn Ford), na prática diária de ensino em uma escola, correlaciona-se ao som de Bill Halley, com *Rock around the clock*, a juventude e a delinqüência, de modo que se justificam os posicionamentos que tiveram origem nesse contexto; ou assumindo a adoção de uma posição de revolta ou de alheamento e fuga dos problemas sociais.

No final dos anos de 1960, Woodstock trouxe não só uma das resultantes da mutação moral, mas também uma forma de contestação, no extremo oposto da geração do *rock'n roll*. Tendo *paz e amor* como o seu *slogan*, esse movimento já indica que o sonho de uma sociedade diferente da que a Segunda Guerra produziu na América do Norte orienta-se para outros rumos, em decorrência do desequilíbrio causado nessa sociedade e no mundo pela guerra do Vietnã. São os tempos da cultura *hippie* (Fig. 19a), com ídolos musicais como os Beatles, e o surgir de uma forte orientalização da juventude ocidental, numa difusão de abrangência bem maior que a do início do século XX. Os cabelos são longos para homens e mulheres, o veludo *côtelé* aparece nos casacos; nas camisas e blusas estão presentes os *jabots* com rendas. Os folclores entram na moda por meio da disseminação dos vestidos indianos, das saias campesinas longas com rendas ou ainda das saias floridas com xales do folclore do Leste Europeu, dos ponchos andinos, das camisas de *moujik*, dos *caftans, djelabas*, dos casacos azuis à la Mao Tsé-Tung.

Ainda dentro de um percurso cronológico desses modos de vida, outra moda de modos recoloca a juventude no palco, agora a ligando ao mundo universitário norte-americano. Na descontraída informalidade da moda vestimentar, a manifestação é acompanhada pelo som das baladas de Bob Dylan, Jimmy Hendrix

(Fig. 20), Joe Cocker, Joan Baez (Fig. 21), Santana e Rolling Stones.

Nos anos de 1980, todo esse ciclo seqüenciado de contestação e de rejeição dos parâmetros impostos pela sociedade de mercado culmina com os *punks* que assumem uma luta de protesto com ação direta, panfletagem que marca, distintamente dos movimentos pacifistas, a busca da liberdade de expressão e de comportamento. Adotam o uso de roupas velhas, surradas, rasgadas. Nas jaquetas em que nada é novo, ou tem aparência de ser recentemente adquirido, pois, ao contrário, a valoração é impressa pela passagem do tempo sobre as vestimentas, faz-se a contraposição ao novo como motor da modernidade que implica nas contínuas mutações da moda. Como anticonsumistas, os *punks* adotam também o uso do couro preto que lhes metamorfoseia em animais indomáveis. No couro, uma pintura-logotipo do grupo de pertencimento é feita artesanalmente, modo pelo qual os agrupamentos proclamam abertamente o seu posicionar contra a industrialização e o autoritarismo das formas opressoras de governo (Fig. 22). Os cabelos ganham uma mutação de cores altamente chamativas em suas experimentações e formas com o corte à la índio moicano, aqueles cabelos espetados para o alto, pelos quais não podem deixar de ser vistos (Fig. 23). Pelos *looks* individualizados que produzem, conseguem uma distinção entre os da massa uniformizada das metrópoles, as suas características vestimentares de grupo formam uma identidade tribal para seus usuários ou seguidores. Apesar de se organizarem na defesa para que o movimento *punk* não seja enquadrado como mais uma moda, os estilistas se apropriam dele nas proposições que fazem para a alta costura, o que produz dissonantes choques de forte impacto (Fig. 24).

Com esse modo de se mostrar, os *punks* querem ser vistos, incomodar, ao ostentar as idéias de edificação da sociedade anárquica que advogam. A volta à natureza proclamada pelos *hippies* acompanha a retirada dos problemas do mundo com o *slogan* "faça amor e não a guerra", que são agora atacados de frente com estratégias de guerrilha armada por uma juventude da classe média, que se aliou a uma outra, a da periferia, e a outras minorias com atividades alternativas e libertárias como os grupos dos homossexuais, dos negros, das feministas etc. As técnicas de impressão nos corpos, como carimbos, tatuagens, abundam na apresentação visual dos corpos misturadas com os *piercings,* colocados nas mais variadas partes corpóreas, as escarificações com agulhas, as queimaduras. Associadas às formas vestimentares, estão as correntes metálicas, os crucifixos, as caveiras entre os adornos perferidos. Todos esses são modos de subjetivação e, como espécies de insígnias, buscam a constituição da singularização do sujeito, do grupo, para os distinguir uns dos outros. Nos primórdios dessa contestação à modernidade que se espalhou no cenário do mundo, tem-se primeiramente a reunião de jovens num dos subúrbios de Londres, o King´s Road, conhecido como "the word´s end".

O que vem da rua, da contestação e entra no *glamour* da moda é, no entanto, recoberto pelos valores do mercado que, essencialmente aglutinador, exclui dele os extremos da crítica e da mudança de seu *statu quo*. As mudanças que a moda promove restringem-se àquelas que a mantêm mutante, que é o que produz um forte efeito de sentido de sua abertura pelos seus atos de trazer o diferente, o inusitado, à moda.

A King's Road é a mesma rua em que, no número 430, desde 1971, Malcolm MacLaren e Vivienne Westwood situam a sua loja que consagra uma moda *punk*. Os grupos de *rock* Sex Pistols, Clash e The Exploited realizam com Westwood essa revolução por meio de uma irreverência ácida e irônica. O corte e o esgarçamento das peças vestimentares, desfiadas na sua aparência de surradas, confeccionadas que são em tecido pré-lavado, acompanham uma dilaceração da roupa em suas barras, acabamentos, costuras e nas partes que sofrem maior desgaste com o uso. No seu conjunto, essa aparência tem o propósito de conferir um ar de despreendimento e desprezo pelo novo na medida em que é o usurado pelo tempo e não por processos químicos que ganha valora-

18. As várias mídias começam a ser usadas explorando a paraserialidade e, no reenvio de uma a outra são as interações mediáticas que constroem os simulacros da realidade em que vivemos. Com esse tipo de procedimento, a hegemonia da estruturação manipulatória por sedução que cristalizava a modernidade encontra vias de contestação, uma vez que surgem textos em que as contradições da modernidade são proclamadas, fazendo ver a existência de um público alvo que se opõe a seus valores. Os imbricamentos da música, com o cinema e a moda, em articulação várias, expressam os novos modos de vida e as contestações que fazem circular na cotidianeidade das ruas.

a. Marlon Brando, em *The Wild One* (1953), antecede a geração à la James Dean de *Rebel without a Cause* (1955) e a juventude de *Rock around the Clock*.

b. James Dean, com a sua morte precoce no auge de sua carreira relâmpago, vivifica o viver perigosamente, desafiando os limites dos riscos, que valem a vida.

19. Entre os anos de 1960 e 1970, o colorido e a exuberância entram na moda com o movimento *hippie* e a voga valorizante do folclore e do orientalismo. Voltada para o oriente, a geração *hippie* impulsiona a entrada dos costumes vestimentares tradicionais do Paquistão e da Índia na moda ocidental. As mouselinas e os bordados dourados estão na base dessas vestimentas vindas do oriente (a). De outras culturas também são extraídas as qualificações, que passam a definir o estilo folclórico, então em voga, como a retomada na coleção de inverno 1976-1977, de Yves Saint Laurent, do balé russo com o seu colorido exuberante (b). Valoriza-se o exotismo de várias culturas como a cigana, exibida na revista *Nova* de março de 1968 (c). Num jogo com as misturas de combinações de tecidos e padronagens cria-se um estilo *hippie*, oriental, exótico, para a elite cujo valor é o luxo.

20. Jimmy Hendrix e os acordes de sua improvisação na guitarra reverberam um modo de estar no mundo, posicionando-se contra a política externa norte-americana adotada com a guerra do Vietnã. Uma atitude anticonformista, que é acompanhada pelo modo de se vestir, sendo aí o casaco, com ornamentos militares dourados, um apresentar-se no palco em combate armado, liderando as multidões que o acompanham em seu ritmo, e no de seus valores.

21. Joan Baez é, na Europa, uma voz célebre que se engaja nas manifestações contra a guerra do Vietnã, nas quais se reúnem vários artistas, ao lado da intelectualidade e da juventude.

22. As jaquetas, calças e botas de couro preto dos roqueiros do início dos anos de 1960, associadas às motocicletas, formam a identidade dos grupos. Desta homogeneização, a partir dos anos de 1980, a busca é de uma personalização de cada parte do traje *punk*, em especial, da jaqueta para singularizar o seu portador. São utilizados recursos diversos como: grafias de nomes, pinturas, incrustações de botões, tachinhas, apliques de bordados entre outros.

23. Com os *punks* nos anos de 1980, as maneiras de se vestir, de se postar na sociedade são irreverentes e atuam como explosivos de uma guerra, que lança *slogans* anarquistas contra as concepções estabelecidas

ção. Isso atinge o extremo de o puído funcionar como indicador da corrosão das estruturas que os alfinetes metálicos das fraldas de tecido, já inteiramente abandonadas com a adoção das fraldas de papel, entram na moda como a possibilidade de juntar as partes separadas.

As pantalonas em látex, estreitadas nas pernas, são talhadas nos mais tradicionais tecidos quadriculados escoceses, ou são em couro. As *T-shirts* modelam o tronco e algumas têm zíperes na altura dos seios, ou impressões dos próprios seios que os exteriorizam ostensivamente afirmando que eles estão bem lá onde estão, o que pode ser entendido como um modo de exaltação da liberdade sexual assumida pelos *punks* (Fig. 25). As inscrições verbais das roupas de Westwood criticam abertamente o emprego manipulatório da sexualidade feminina com fins de produzir a sedução do outro com dizeres, como "Ele lhe toca os seios e a cola contra o muro". Enquanto um narrador que tudo sabe, onisciente, essa consciência é delegada à mulher, que adota assim esse modo de moda para circular nas ruas. Ela veste a sua sexualidade, sabendo como ela é provocadora e ironiza as manipulações dela decorrentes.

Na loja denominada Sex (Fig. 26), a sexualidade é integrada abertamente desde o seu nome, como uma das produções de sentido da roupa. Os *looks* fetichista e sadomasoquista assinalam um comportamento, um modo de ser. Transladada para a moda como uma antimoda que desafia o bom gosto estabelecido, essa moda da rua, numa das grandes demonstrações do poderio da sociedade capitalista, é absorvida, e a contestadora moda *punk* torna-se absolutamente comercial, penetrando em todos os usos sociais.

Como forma de contestação, essas manifestações seguidas da aparência, enfatizando uma gama de sentimentos, que vão da indiferença ao desprezo pelas convenções sociais, ganham terreno, expondo o radical contraste de seu discurso em relação àqueles das vozes glorificantes e sempre "publicitárias" da ordem estabelecida. Todas as grandes utopias da passagem do século XIX ao século XX findam no decorrer de suas décadas e são instauradas isotopias de visões menos imaginárias, menos idealistas, mas também visões fantasiosas, que, desligando-se da cultura capitalista, transladam-se para outros modos de organização socioeconômico-cultural, cujos significados e valores são manifestos em diversas práticas sociais que passam a coabitar o mesmo espaço, num mesmo tempo, que, aliás, são agregadas num conjunto uno de construção textual dos inconciliáveis que se apresentam relacionados nos modos vestimentares, nos modos de sociabilidade, nos modos de consumo etc.

A espécie de deificação do indivíduo, da criatividade, de glorificação das narrativas com os seus grandes heróis, dos grandes criadores e do gênio esfacela-se com o esvaziamento da noção de originalidade que atuou como motor maior da exigência imperativa da novidade imposta a partir da revolução industrial e aperfeiçoada na revolução tecnológica. Assim, como a unidirecionalidade que impôs a homogeneidade, a sua crise dá lugar à multidirecionalidade e à heterogeneidade – que acenaram como uma viável saída democrática –, porém, foram e têm sido engolidas pelo sistema dominante. Assimiladas ou neutralizadas, no seu ser uma e também uma outra que aparecem articuladas, certas vertentes da moda se autoconferem os atributos de uma feição pós-moderna.

Se o poder perdia as rédeas de controle da situação, e a ação coletiva da revolta estudantil atestava a esclerose das instituições, a vontade de mudança é quem triunfa, lado a lado, ao destaque dissonante do clamor da juventude reivindicando o seu lugar na sociedade. Na década de 1970, no entanto, a juventude revolucionária, nos seus desenvolvimentos e naqueles do sistema para neutralizá-la, volta a perder a sua força impulsiva, o que a posiciona, então, num estado de contenção. Essas vogas sucessivas, que circulam nomadamente, segundo a acepção de M. Maffesoli[17], podem ser tomadas como formas do tribalismo contemporâneo, o qual muito se expande na década seguinte, quando as tribos várias deixam os

17. M. Maffesoli, *O Tempo das Tribos. O Declínio do Individualismo nas Sociedades de Massa.*

redutos circunscritos de estádios, parques, guetos, periferias, galerias, para reaparecer, do mesmo modo que a juventude intelectualizada em 1968, incrustada no seio das grandes metrópoles que se multiplicaram em todo o mundo, bem no âmago dos meios de circulação em larga escala que caracterizam a rede de distribuição dos produtos no sistema capitalista pós-industrialização e, inclusive, dessa malha se servindo para autopromover-se como dele distinta e mesmo contrária.

A marginalidade da juventude, do periférico, do excluído, das minorias, das artes e a da ciência contrapõem-se ao poder unidirecional do centro, a ponto de deflagrar uma multiplicação de posicionamentos num ritmo acelerado em que as alternativas coexistem e têm, nesse modo de estar da operação multiplicante dos pontos de vista, não somente o seu impor-se, mas, também, o advir possível de uma sociedade polifônica, que, no entanto, apesar de ter sido tantas vezes delineada, está, hoje, inteiramente distante de uma efetivação.

A revolta *punk* põe em questão o progresso e o consumo desenfreado da modernidade no auge da crise industrial inglesa. Nesse contexto de turbulência, a juventude não encontra mais com o que sonhar, nem vislumbra modos de sua inserção nas engrenagens do sistema e, desencantada, mistura-se com outras minorias, adota as suas rebeliões, tudo isso para ter um alvo que a impulsione em sua direção. Essa moda sem autoria, que não se identifica exclusivamente com um grupo social específico e perdura por décadas, consolidou a possibilidade de a rua, da cotidianidade, ser também uma das matrizes criativas da moda. Tornados clássicos dos guarda-roupas, o *blue-jeans*, a camiseta e o blusão de couro – que só muito de longe lembram descontração – são formas de uniformização contra outros uniformes da moda.

A Moda de Modos

A problematização do conceituar a roupa e os acessórios como um outro que faz o sujeito ser é explicitamente postulada na arte de René Magritte. O surrealista chama a atenção para o corpo que veste a roupa e sua obra centra nossa reflexão na relação moda e corpo, tomada por muitos criadores de moda como procedimento para um auto definirem-se as duas linguagens. Num dos casos exemplares de Magritte, *O Modelo Vermelho* (Fig. 27), o pé que veste o sapato permanece um pé vestido pelo sapato num dar visibilidade que não é a plástica desse objeto criado pela moda que veste o pé. A exploração desse procedimento mostra a presença do corpo que permanece, não se ocultando ou amalgamando ao vestimentar. Os pés de Magritte são no mundo linguageiro do vestir o corpo, os sapatos-pés masculinos de Pierre Cardin (Fig. 28). O sapato e o pé se fazem sentir um ao outro e, com a repetição do contato, o pé forma o sapato, que, por sua vez, é formado pelo pé. O uso do sapato provoca contínuas interações entre esses dois actantes-sujeitos que desencadeiam um amoldar-se de um ao outro, e assim é esse contato que transforma o que existia antes separadamente em algo que somente se monta no e pelo ajustamento do par distintivo na interação, assinalando que o sapato adota o modo de ser e de agir dos pés que, de fato, o fazem existir.

Sapato e pé estabelecem uma relação intersomática, interagindo entre si e, no e pelo contato corpo a corpo, matéria a matéria, um intervém no outro, num contato interacional que os molda um ao outro.

Numa outra pintura de Magritte, *A Filosofia no Quarto de Vestir* (Fig. 29), o vestido, pendurado no cabide, está posicionado numa visibilidade frontal em relação aos olhos do destinatário da tela e é como um sujeito vestido, olhando para frente, para onde estamos que, em ato, a vestimenta mostra que não veste as partes do corpo, seios e zona genital, mas as despe.

As partes do corpo, que estão na pintura pintadas inteiramente, conformam a roupa. O ato de vestir é elevado ao ato de filosofar. Sem qualquer dúvida, é a sua complexidade e o seu papel na constituição identitária do sujeito que tornam o vestir um conjunto de atos enunciativos nas práticas sociais e de sociabilidade. Além da utilização fun-

24. Em contraste com todos esses usos que os diferenciam, quando o blusão de couro, nos anos de 1990, é retirado de seu contexto e transposto para o da alta-costura por Valentino e Versace, esse deslocamento produz um efeito de choque a partir dos valores que esse traje articula, e que são com ele instalado no arranjo vestimentar, no qual ele é parte fundamental da nova estetização. Na combinatória de luxo, o casaco instala a contradição entre as partes, e é justamente esse confronto que o faz continuar aí atuando. É como provocação aos ditames aceitos que essa peça entra na moda.

25. A camiseta em gaze branca de Viviane Westwood é feita com o recurso da impressão fotográfica dos seios na altura dos mesmos. Com os sublinhados cromáticos azuis, os seios ganham volume e são ainda mais destacados em seu agir nessa superfície frontal da camiseta pelo traçado de um retângulo-moldura, que, recortando-o do todo, afirmativamente mostra pela figuratividade que essa roupa, ao encobrir os seios, os desnuda ainda mais.

26. Viviane Westwood e Malcohn MacLaren comandam a sua loja Sex, na zona da metrópole londrina freqüentada pelos *punks*. Nos anos de 1970, Westwood cria uma moda *punk*, da qual depois se distancia, mas é pelo todo de suas criações que ela foi denominada *Rainha do Choque* e, por mais de trinta anos, ela continua com as suas ousadias impulsionando a moda.

cional da roupa, vestir o corpo, há o aspecto do sentir o corpo que faz sentido e desperta sentidos ao ser vestido pela roupa, um componente estésico que ganha relevo e pertinência. A intencionalidade do sujeito que escolhe uma roupa pelos valores que ela articula determina também uma escolha do modo de ser apresentado em seu meio social com as qualidades específicas da roupa, que lhe são transferidas. No quarto de vestir, ao se escolher uma roupa, escolhe-se, sobretudo, valores e posições na sociedade. Com a sua plástica e os seus valores culturais, é o corpo, em algumas de suas partes, que se impõe à plástica da moda nesse jogo enunciativo. O vestir é salientado como um despir para fazer ver o que em nossa sociedade é valorizado sexualmente na totalidade corporal feminina – mas também na masculina – e como a roupa, através dessas partes físicas, articula um sentir os sentidos do corpo.

Jean-Paul Gaultier, numa de suas criações de moda, retoma esse paradoxo do vestir despindo numa transparência colante que cria para o particular corpo de Christine B (Fig. 30), na coleção primavera-verão de 1993. Na transparência do tecido, intensificado pelo seu brilho, que reluz um parecer das formas corporais, enuncia-se que é o corpo que molda com as suas formas a moda.

Trazendo essas formas como uma figuratividade icônica da moda, Alba D'Urbano usa fotografias de partes do corpo para estampá-las na roupa, no lugar mesmo em que essas partes corpóreas existem. No entanto, não são vistas por elas mesmas, mas, sim, por meio de uma de suas representações: a fotografia que aí cumpre a produção de um efeito de sentido de verossimilhança, de realidade, que é intensificado por ser a estamparia do tecido um simulacro da pele. A figuratividade do corpo nu da roupa é sobreposta à nudez mesma do corpo e, nesses imbricamentos entre o sistema da moda e o sistema do corpo natural, são esses que são tematizados na criação. Entre o nu e o vestido, a moda mostra que o corpo é a animação da própria moda, numa pele-roupa em que os recursos da computação digital mostram a inseparabilidade e a intersemiotização.

Nas criações dos vestidos-pinturas, de Jean-Charles de Castelbajac, na década de 1980, em associação com pintores como Ben Vautier (Fig. 31) e Jean-Charles Blais (Fig. 32), o corpo é mostrado encobertado pela moda que com os seus modos o perde de vista. A moda não só veste o corpo, mas o faz, inclusive, conformar-se a seus moldes, assim como adultera-o, transveste-o, apaga-o, dissimula-o. A moda de Castelbajac aponta que esse sistema opera por transfigurações do corpo a quem ela tanto pode dar voz como emudecê-lo.

O criador Jean-Charles de Castelbajac é um dos costureiros que mais explorou na moda procedimentos pós-modernos, que montam em sua criação uma reflexão sobre o fazer dessa linguagem. Em associação com os pintores Ben Vautier e Jean-Charles Blais, nascem as suas proposições dos campos de ação da linguagem da moda sobre a do corpo.

Autonomia de Linguagens nos Imbricamentos entre Corpo e Moda

Da mesma maneira que a industrialização e massificação direcionam a moda para o encontro de seus papéis na sociedade, dos quais a constituição identitária – não só de sujeitos particulares, mas de grupos – a faz aumentar seus dispositivos coercitivos e de ordenamento social, esses vetores desencadeiam também uma reflexão sobre a função estética e estésica da roupa. Consideradas na prática da moda não só pela sua dimensão plástica, mas, igualmente, pela sua dimensão estética e estésica, as interações entre a linguagem do corpo e a linguagem da moda tornam-se um vasto campo de estudo e experimentações.

Com o busto de *atelier* inventado por Stockman, no final do século XIX, a modelagem do corpo se padroniza, o que é uma condição necessária para o sistema de produção da roupa industrial. Uma modelagem por categorização numérica nega o corpo individual e a roupa sob medida. Exponenciando esse talhar do corpo pelo padrão dos manequins, são alguns criadores que, valori-

zando mais do que outros a relação entre roupa e corpo, vão se posionar a esse respeito no seu exercício da moda. Na coleção primavera-verão de 1977, de Martin Margiela, o casaco em linho bege (Fig. 33) molda uma roupa, figurativizando essa estruturação que nega a individualidade do corpo vestido, tanto que as inscrições gráficas impressas, arranjadas na divisória linha entre os seios, que dá a simetria das duas partes do tronco, salientam, no alto, o número 42 do manequim e, embaixo, a classe da roupa: SEMI COUTURE PARIS BREVETTE S.G.E.G. 35099. A numeração e a classsificação ordenam a identificação: mas que roupa é essa que torna igual a diferença de cada corpo? Como esse tronco faz nele caber todos os troncos? A peça vestimentar de Margiela faz ver essa normatização do diverso, e o que é feito para operar essa neutralização.

Esse embate entre corpo e moda aparece nas experimentações com o plástico, que continua sendo um material empregado na construção reflexiva da linguagem da moda. Issey Miyake (Fig. 34), no início dos anos de 1980, afirma que o *top* é uma segunda pele que se molda às formas da primeira pele: o corpo. Uma reafirmação dessa posição é o *top* em madeira de Hussein Chalayan (Fig. 35). As quatro partes em madeira, a da frente, a das costas e as das duas laterais, são conectadas por ferragens metálicas e parafusadas entre si e no corpo por roscas. A visibidade dessa roupa, num material tão estrangeiro aos materiais plásticos da moda e, ainda mais, com um ajustamento ao corpo pelas ferragens, assinala hiperbolicamente como é a plástica da roupa que é regida pela plástica do corpo. Reforçando esse ponto de vista no debate que permanece aberto, a blusa de Alexander MacQueen, para Givenchy, imprime no corpo a figuratividade modelar do tronco que reenvia à constituição das próprias partes do corpo. Todas as suas partes, como seios, umbigo, musculatura do tórax, a ossatura do pescoço, aparecem salientes no couro, detalhando a sua presença na roupa que veste cada corpo singular (Fig. 36). O contato pele a pele é o que estabelece entre roupa e corpo um sentir direto das plásticas de cada um, e é a escuta do corpo que guia o criador de moda. O corpo impera sobre a roupa, sendo ele quem a define, o que impõe a necessidade de a moda voltar a guiar-se por um enfoque individualizado do sujeito. A construção da moda, que devolve ao corpo os seus meios próprios de expressão, encontra o impasse de como reverter a sedimentação estrutural dessa economia no mundo capitalista industrial e essas experimentações permanecem no âmbito do discurso.

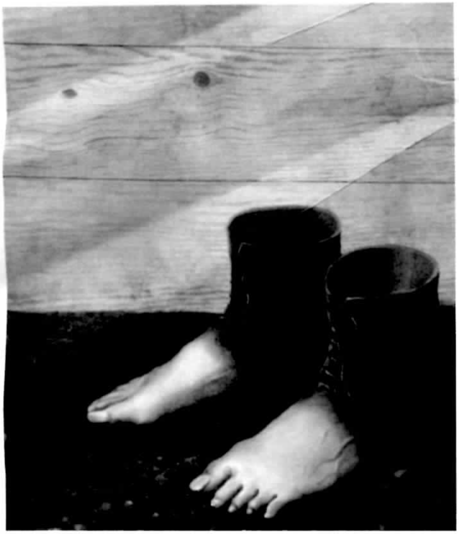
As possibilidades de *escapatórias* das normatizações modelizantes da moda insurgem nos discursos desses estilistas, evidenciando que, nos modos das modas, é esse interatuar corpo e roupa o vetor de seu existir mutacional. O posicionar a moda em dado lugar é uma decorrência do lugar do corpo nessas relações intersemióticas que definem a moda tanto em sua dimensão estética quanto estésica.

Jean-Paul Gaultier tem nas últimas duas décadas costurado esse culto do tronco pela moda e o desvela como uma construção de linguagem organizada pelos posicionamentos que assume em relação ao corpo diante de seus volumes, das dimensões da cintura, dos quadris, dos seios com as suas rotundidades específicas, das medidas dos comprimentos das partes do tronco em relação às dos membros, o que acende mais refletores para iluminar que esse delineamento do corpo é, desde que a moda é moda, o seu campo privilegiado de ação. A moda é uma história de posicionamentos das configurações do corpo que se encadeiam ciclicamente, caracterizando um modo de operar da moda nas suas proposições da novidade que lhe é bastante específico.

Num casamento perfeito, para evidenciar a moda como uma construção do corpo, que *marca em suas* estruturações os valores que ganham forma e voga, Gaultier veste o ídolo global Madonna em seu concerto intitulado *Ambição Loira*, em 1990, com um *top* no qual ironiza os efeitos de sentido explorados por essa peça vestimentar ao longo de sua adoção no vestuário feminino (Fig. 37). Como a qualidade loira dos cabelos e da pele carregam os valores convencionalizados da mulher sedutora, o tamanho e formato dos seios veiculam os valores da sexualidade. Sobre esses, o *top* loiríssimo é

31. Vestido de Castelbajac com pintura de Ben Vautier em que, cobrindo inteiramente o corpo, assinala a nudez do corpo.

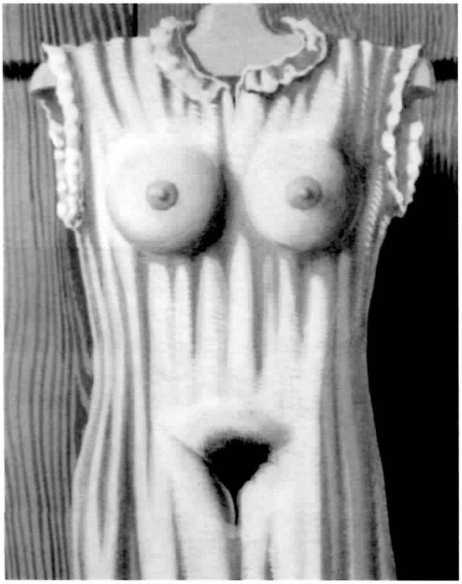
32. Vestido de Castelbajac com pintura de de Jean-Charles Blais que figurativiza as peças constituintes do traje, assim como a postura ao portá-lo.



27. Relação entre René Magritte *Le modèle rouge*, 1935.

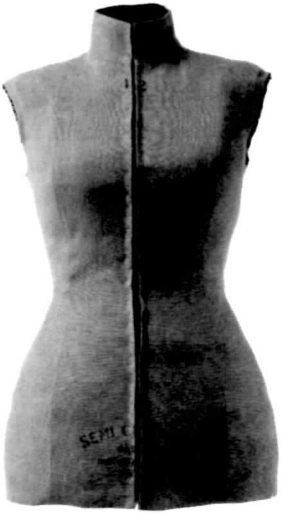
28. Pierre Cardin com seus sapatos de homem de 1986.

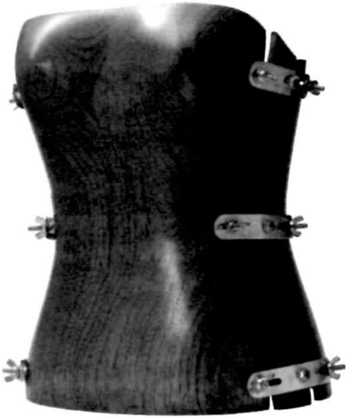
29. René Magritte, *A Filosofia no Quarto de Vestir*, 1945. Acquavella Gallery, Nova Iorque.



30. Jean-Paul Gaultier e a vestimenta criada para ser desfilada no corpo de Christiane B, na coleção primavera-verão de 1993.

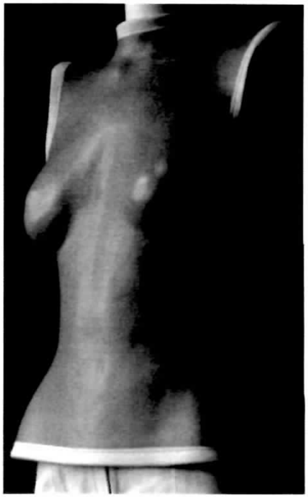
33. Martin Margiela, no casaco em linha begê da coleção primavera-verão de 1977, expõe a padronização do corpo segundo as técnicas de modelagem, no caso, o busto de atelier de Stockman, as quais viabilizam a produção industrial seriada.





35. Hussein Chalayan, na coleção outono-inverno de 1995, com alto domínio tecnológico, talha em madeira um *top* em que estrutura o amoldamento da moda ao corpo, que é a ele submetida em sua expressão.

34. Issey Miyake, na coleção outono-inverno de *1980*, contesta esse molde pronto e prévio que define a roupa. Ele arranja um moldar da roupa diretamente do tronco, como que dele saindo para dar forma ao *top*. Do interior, tronco a tronco, em plástico vermelho, a sua peça assinala como é fundamental para a moda uma apreensão estésica do corpo.



36. Alexander MacQueen cria para Givenchy, em 1999, a blusa em couro vermelho com debruns branco, também em couro, que se faz com as impressões formais das partes constituintes do tronco que nela estão figurativizadas, explicitando os imbricamentos do corpo na moda.

uma construção axiológica que, portado por Madonna, no arranjo de todos esses qualificadores, formula uma crítica a essa mitologia que continua em curso. Na seda creme acetinada, em estampa geométrica de pequenos quadrados cujas quadraturas, lado a lado, tramam dinamicamente o jogo entre opaco e brilhante, manifesta-se, pelo corte, pelo modelar os contornos, pelas posições dos recortes e tipos de costura que enfatizam as formas do ventre, do bumbum, um contra circuito com essa construção da mulher *sexy*, problematizando-a pelas formas dos seios. Saindo dos volumes arredondados, as formas o alongam num cone que avança para frente, para o outro, para mostrar que esse conjunto de articulações dos traços a moda os desenha em seus croquis. No corpo da deusa da beleza midiática, que, atravessando décadas, mantém a interconexão com a música *rock*, a moda do gênero mulher fatal, de mulher objeto de desejo, portanto, produto de consumo, é enunciada na sua movimentação performática de uma orquestação verbivocovisual.

Com a precisão do talhar e moldar que personaliza o corpo vestido de Madonna loira, ela é aquilo mesmo que canta às multidões do anos de 1990: "I am a material girl, and I am living in a material world". O *top* é uma das peças do mundo material e é pelo modo de fazer compreender esse seu sentido, sentindo a sua ação no desenrolar do processamento da significação, o que faz de Gaultier um pós-moderno na moda. Se Madonna é parte desse mundo espetacular das mídias, ela, como o *top* de Gaultier, é o significante que chama a atenção para si mesma, iluminando a sua órbita de significado. Empenhado na reflexão sobre a relação entre a linguagem do corpo e a linguagem da moda, Gaultier explora estratégias de escapatórias que mantêm na moda a volatilidade do efêmero que a movimenta, assim como autopromove-se com as irreverências da moda irreverente que cria. A minissaia que veste (Fig. 38), ele, ao lado de Nicolas Ghesquiére (Balenciaga), Hussein Chalayan, Alexander MacQueen, John Galliano (Dior), e Tom Ford (Gucci), nas coleções de 2003, a repropõe de voltar às ruas (Fig. 39). Essa peça de quinze centímetros que, desde o século XV, no corpo dos florentinos, na Itália, vem atestando a sua modernidade, comprova um ciclo de vida durável, nesse reviver dos anos de 1960 pelo *look* adolescente que Twiggy emblematizou. Define esse ciclo que a moda parte de algo que já foi novo e diferente, algo do que foi e que se mantém o mesmo, mas cujo sentido atualiza um outro para marcar as diferenças criando modos de partilhamento das temporalidades que nesse nuançar são estabelecidas.

Com um discurso do parecer dirigido aos outros com fins sociais de demarcação identitária, cuja ação determina modos de sociabilidade, a moda define-se nesse articular das linguagens por uma dimensão estética social que está associada a uma dimensão estésica dos modos de ser portada. A pós-modernidade que a moda edifica não escapa de um discurso sobre o discurso e ela costura as coerções dos meios e fins da modernidade sobre a própria criação.

Do Lixo, o Luxo

A atualidade da provocação *pop* à moda ainda surte seus efeitos que reverberam, na própria moda, um outro tipo de reflexão, que se centraliza na crítica ao seu modo de estar e agir, espetacularizada na sociedade de hoje. No desfile de acessórios criados por Philip Treacy, da coleção primavera-verão de 2003, esse gesto com a embalagem de um dos produtos da Campbell's aparece em um dos arranjos para o cabelo e em acessórios como luvas e bolsa. No arranjo do cabelo, a lata de sopa Campbell's (do tipo *chicken noodle*) é colocada na lateral direita de uma máscara da famosa manequim negra Naomi Campbell. Entre os dois produtos Campbells da sociedade de mercado, os elos nascem pela visibilidade midiática das duas mercadorias nas práticas sociais na qual mais reforçam que Naomi Campbell, em desfile, é Campbell a desfilar na passarela essa criação da indústria alimentícia que tem estatuto de um traço cultural da contemporaneidade. O rosto ovalado da beleza escultural da *top model*, o corte do cabelo longo, desfiado, com a sua franja regular, caindo até seus olhos verdes são os

qualificadores tomados como o que a veste para, associado ao talhe de seu corpo, ser ela a atração dos desfiles, uma das modelos mais cobiçadas pelos costureiros para vestir as suas criações a cada estação. Esses traços, qualificadores da manequim, delineiam a sua embalagem exuberante, na qual é exibida como um produto de marca cujos valores são midiaticamente construídos pela indústria da moda. Desfilar com o adorno de sua embalagem mercadológica faz com que seus elementos construtores sejam assumidos como a figuratividade que a consagrou e com a qual narrativamente a manequim se encontra em conjunção eufórica. Como Campbell's com a sua embalagem, que torna a marca conhecida e identificada em qualquer canto do mundo global, o produto Naomi foi posicionado no mercado das passarelas e tem o seu valor reconhecido para além delas. O modo de visualização dessa construção marquetológica de sucesso, sublinhando que é desse modo que se torna moda e penetra nos desejos das consumidoras, por seus atributos estruturais, é uma edificação que exibe o processo operacional da identidade de marca, num dos mecanismos característicos da pós-modernidade.

Na mesma coleção, por meio da retomada do arranjo dos elementos plásticos e figurativos de Campbell's, que o desenhista irlandês atualiza em luvas e bolsa de mão, a repetição serial que aparece na figuratividade dos acessórios. Tal como a roupa, o corpo e o sujeito são os *acessórios também* concebidos enquanto mercadoria. Em destaque no tampo da bolsa, a tipografia do tipo de produto: *soup*, que aparece na base da embalagem, assinala como o modo pelo qual as letras são desenhadas, aliada à sua cromaticidade e à distribuição topológica nas faixas paralelas vermelha e branca, é um elemento responsável por sua fixação. O desenho da bolsa de Philip Treacy leva essa constatação do poderio das mercadorias para os que buscam o que usar na próxima estação, ou seja, os que adotam Campbell's como uma das marcas de nosso tempo. Num procedimento similar, a cabeça da manequim é ornada pela figuratividade do roqueiro Mick Jagger, cujo rosto, aqui, é aquele imortalizado no apogeu dos Rolling Stones da década de *1970*. Jagger foi um dos roqueiros que contribuiu para a quebra do estereótipo do homem viril. Com seu arranjo visual nos palcos, as fronteiras entre o masculino e o feminino são menos demarcadas. No seu próprio casamento com Bianca Jagger, as vestimentas dos noivos criadas por Saint Laurent são uma celebração à sexualidade ambígua. Nas cabeças de Treacy, ele é a celebridade feicionada pela mídias que as outras cabeças cultuam.

Com esses tipos de arranjo, Philip Treacy enfatiza que as cabeças de hoje são vestidas pela imperante cultura visual que as mídias sustentam. De novo, Warhol e suas estratégias de fazer ver são os procedimentos modelares para produção de sentido. Com essa apropriação dos mesmos mecanismos estratégicos de convencimento *pop*, o que propõe essa relocação do mesmo num outro lugar é desencadear uma sensibilização para apreender os costumes automatizados que se adotam como moda alimentar, musical, vestimentar, enfim, como modo de vida. São esses mecanismos de *escapatórias* que vão sendo integrados no discurso atual dos destinadores da moda. Concebe assim o estilista de arranjos da cabeça, Philip Treacy, em 2002, que não mais uma flor, pluma, chapéus nucleiam a figuratividade das cabeças de nosso tempo. Fazendo dos alardes de Warhol uma ocorrência verossímil, os adornos da cabeça restringem o seu universo figurativo àquele da mídia. Também outros valores, como os conferidos ao corpo na atualidade, são exaltados na escolha de uma de suas partes, a própria boca, quer exaltada na sua multiplicação que a situa como expansão da cabeça toda do ser, quer individualizada pelo contorno dos lábios carnudos que falam da sua sedução (Fig. 40a); ou ainda o valor dos valores de nosso tempo: o cifrão, em dois distintos arranjos que o expõem como enfeite emblemático (Fig. 40b); ou ainda os novos companheiros das pessoas, os *pets*, como esse cão adorno (Fig. 40c); ou, mais metalingüisticamente, esses quatro tipos de chapéus e arranjos (Fig. 40d) chamam a atenção para observar que, do mesmo modo que em outros campos de criação, no campo dos adereços, *todos os tempos*

37. Jean-Paul Gaultier cria o top que veste Madonna em seu concerto intitulado *Ambição Loira*, de 1990. As formas do tronco são enfatizadas para mostrar os seios aumentados, como linhas e formas que lançam o corpo sobre o outro; a cintura é marcada por um cinto que a precisa e a pontua em seu diâmetro mensurado; assim como há, no recorte frontal, uma ênfase de sua ação de comprimir o ventre para modelá-lo. O construir do corpo pela moda é visualizado como uma construção de sentido e de valores.

38. Jean-Paul Gaultier usa uma mini na entrega do Oscar da Música da MTV, atuando, como se manda nas mídias, no papel de uma de suas celebridades que se mantém performática e atratora dos holofotes que a cercam.

39. Mini-saia da coleção Jean-Paul Gaultier, da primavera-verão de 2003, que foi lançada como a moda do verão europeu, e que reapareceu também nas coleções dos demais criadores.

se parafraseiam. Dependendo exclusivamente das escolhas do criador de moda que faz a cabeça dos consumidores, as escolhas dos usuários do que vestir fazem a cabeça daqueles que se inserem na órbita de sua circulação. O espírito erigido desse tempo é o fazer fazer outros homens o ditado fazer: sem dúvida, a manipulação está inscrita em todas as expressões e é o seu mecanismo que é trazido ao primeiro plano. Desse modo, o oculto é deixado apreensível para a sua construção ser sentida.

Um outro procedimento de destaque do pós-moderno na moda origina-se da edificação de certos costureiros de uma reflexão estrutural sobre as partes integrantes do sintagma roupa imperante. Essas indagações sobre os modos mesmo de se vestir: saia ou calça combinada com blusa e paletó foram desfiladas na última coleção primavera-verão de 2003, em Paris. Numa problematização pós-moderna, a consideração é se os componentes do sintagma vestimentar perdurarão esse modo cristalizado, estandardizado. A camisa branca retorna à passarela, por exemplo, na coleção de Anne-Valérie Hasch, conjugada a uma minissaia e a uma calça comprida, ambas na cor preta. Apontadas no modo em vigor como invariantes, é sobre a blusa que recaem as possibilidades variacionais, no caso aqui apontadas pelas inversões de seu uso: abotoada não mais na frente, porém nas costas, o que salienta a função da gola e das pences no seu assinalar os contornos das formas do corpo e, no segundo caso, abotoada na lateral o que descobre um dos braços e o ombro, evidenciando que não há aleatoriedade nos modos de a moda fazer ver o que e de que modo o próprio corpo modaliza o corpo e não só sofre as modalizações da moda.

Na mesma estação, o mais pós-moderno de todos os criadores de moda, Jean-Paul Gaultier, reiteradamente questiona os modos tradicionais de vestir o tronco: blusas (Fig. 41a), casacos dos *tailleurs* (Fig. 41b e 41c). No não vestir a parte superior, as peças que tradicionalmente a vestem são apresentadas sobre o tronco. Ao mesmo tempo em que se vê separadamente tronco e traje, o traje dele se destaca, o que salienta *como essa peça vestimentar* tem tornado imutável o delinear dessa parte do corpo. Desestabiliza-se esse talhar fixado de uma unicidade identitária entre tronco e blusa ou casaco, ao mesmo tempo em que, por esse procedimento, é resgatada a relação de alteridade entre elas que a convenção impede a apreensão. Não há novidade, nem ruptura com a combinatória estandardizada, mas desestabiliza-se o seu uso automatizado por pequenas mudanças e intervenções. Assim é que o tronco que é vestido desfila por si só, enquanto blusas e casacos lhe são justapostos no seu auto-mostrar-se.

As variações das formas e dos modelos de uma mesma peça são também um modo de pensá-la, o que nessa coleção acontece com a presença enfática dos coletes (Fig. 42a e 42b). De colados a soltos e amplos, esses salientam a força expressiva do tronco nas formas de se vestir.

A coleção de Viktor & Rolf reapresenta na mesma estação esse questionar abrangente do vestir o tronco que é mais reiterativo do que os anteriores no seu indagar sobre o papel das mesmas blusas e dos repetitivos casacos. Nas filigramas, ele reflete sobre o talhar dessa parte estruturante dos trajes que atravessaram o século XX. Seu procedimento estrutural recorrente é, principalmente, a sobreposição da mesma peça sobre ela mesma, o que faz com que cada casaco (Fig. 43a e 43b) ou jaqueta (Fig. 43c), ou ainda cada camisa apresente um similar a si mesmo, que tem tantos outros símiles, o que hiperboliza a mesmice da forma, da função para mostrar o reducionismo a que submetem o tronco.

Ainda Viktor & Rolf exploram enfaticamente partes desse traje pelo emprego das sobreposições justapostas de uma mesma parte dele, como a lapela, a abertura mediana, o decote, a gola. Sem dúvida, esse avolumar afirma que uma gola é uma gola, mas também é muito mais do que uma gola. Como moldura do tronco, a sua visibilidade, pelas sobreposições de golas iguais, montadas numa repercussão exagerada do semelhante, realça a divisão tripartida do corpo em cabeça, tronco e membros, assim como a partição bilateral programada do corpo a partir dos seios e umbigo. Além disso, de costas, as múltiplas golas fazem ver como elas contornam os ombros e montam a base sobre a qual se eleva a

cabeça na verticalidade, ostentando a característica ereta do homem. A neutralização das saias e calças reforça ainda mais que esse centramento no tronco põe em discurso a função das partes do corpo e do como elas tradicionalmente vêm sendo vestidas, desde a modernidade celebrada por Saint Laurent com *smoking* feminino em 1966, o terninho, em 1969, e o *blazer* em 1971, posicionados como o ponto de partida para o vestir a mulher na modernidade (Fig. 44). Viktor & Rolf exploram ainda o cromatismo do preto, que é a cor imperativa em todos os guarda-roupas. O preto é nuançado e mostrado nas gradações de suas tonalidades obtidas pela composição da mesma peça em vários tecidos, que aí se mostram com efeitos de sentido distintos também afrontados nessa ponderação do estilista, considerando os tipos de materiais que se estabeleceram a partir dos trajes de Yves Saint Laurent.

Todas essas experimentações com o que se tornou moda são estruturadas por Viktor & Rolf a partir de uma exploração da categoria fundamental que opõe *descontínuo* vs. *contínuo*. O *contínuo* é posto em crise pelas reiterações estruturantes da parte superior do traje, no entanto, de um modo que não instaura uma descontinuidade. Ao contrário, a enunciação instala um lugar e um espaço para que o formato do terno feminino continue existindo na sua trajetória pela modernidade. Na dimensão aspectual, essa pontualidade da crítica de Viktor & Rolf frente à duração das formas se estabelece mantendo a previsibilidade e a regulação de um programa de uso vestimentar consagrado pelos costumes modernos que asseguram a permanência das inscrições axiológicas.

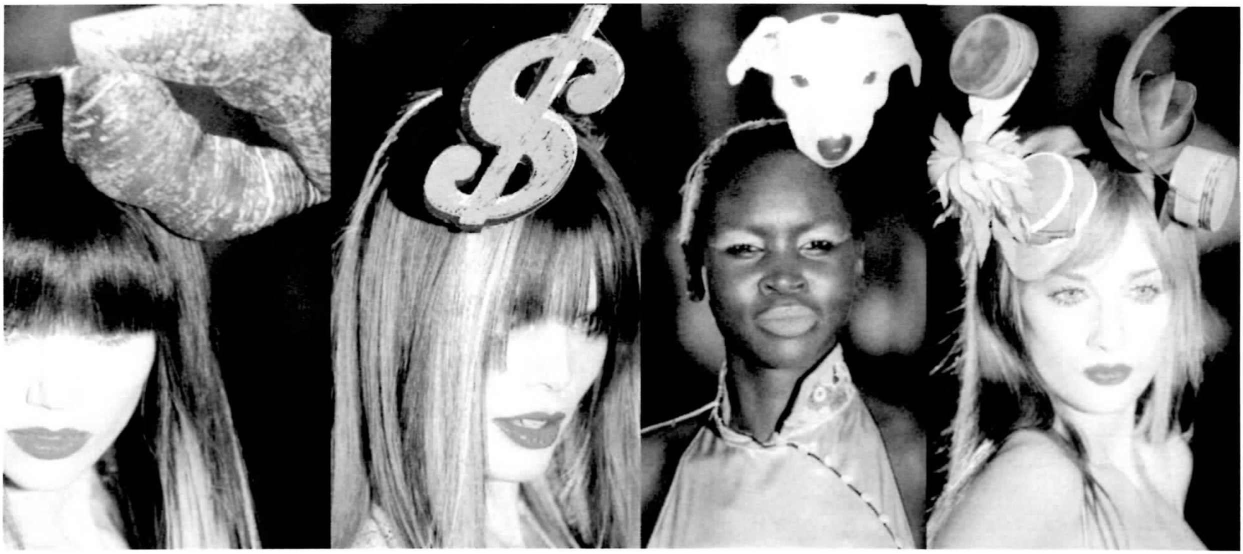
Do exercitar dos estilistas que ilustram essa nossa trajetória pelas manifestações pós-modernas da moda, podemos observar uma tentativa de retirada do sujeito das rotinas, práxis e usos nos quais, pelo sujeito estar tão imerso, ele não se dá mais conta. Pela experiência sensorial, estésica, esses costureiros apontam possíveis emergências do sujeito por meio de uma singularidade que o leva a vislumbrar enquanto um possível, desde que ele opere distanciamentos entre os usos cristalizados, sedimentados e seu uso próprio.

Pós-Modernidade na Modernidade

A pós-modernidade que a moda edifica não escapa de um discurso sobre o discurso e ela escancara as coerções dos meios e fins da modernidade sobre a própria criação vestimentar. Se a denominação pós-modernidade mostramos ter para nós uma justificativa, essa é dada pelo fato de o termo possibilitar distinguir na polêmica de modos simultâneos um dentre os modos da modernidade. Ela é aquele modo contestatório, que dessacraliza os modos cristalizados da modernidade, e que, audível no mesmo agora, encontra como se fazer um outro em relação à modernidade, que continua forte e firme no seu fluxo. Apagando o sentido do pós como o que vem posteriormente no tempo e no espaço, essa denominação guiou este estudo para abordá-la como concomitante à modernidade com a qual mantém uma relação polêmica, que define a pós-modernidade em relação à modernidade.

O tipo de percurso reflexivo crítico, que dinaminiza as explosões do final dos anos de 1960, tem continuidade até os nossos dias, entre outras, sob a bandeira dos ecologistas, a do movimento antiglobalização e a das vastas manifestações contrárias à guerra anglo-norte-americana no Iraque. A operação de recortar os temas do momento, os novos e velhos mitos da sociedade de massa, que a pós-modernidade tanto enfatiza, torna-se sensivelmente apreensível aos destinatários a partir do emprego de procedimentos próprios às estratégias de manipulação das mídias, que é um modo de pôr as engrenagens de seu funcionamento no alvo de todos os holofotes de sua abordagem. Valendo-se, pois, da familiaridade do destinatário com as comunicações midiáticas, o destinador pós-moderno constrói, do vivido, do conhecido, um exame crítico de seu modo de "fazer fazer" outros homens no qual o destinatário é

40. (a, b, c, d) Do estilista de arranjos da cabeça Philip Treacy, tem-se uma amostragem dos valores que *circulam nas* cabeças contemporâneas, cada vez mais afastadas das flores da natureza e colocadas à natureza midiática que, pela sua presença constante, é tomada como muito mais natural e verossímil pelos destinatários.



41. (a, b, c) Jean-Paul Gaultier, na coleção primavera-verão de 2003, propõe uma reflexão sobre o convencionado modo de vestir o tronco por meio de blusas e casacos de *tailleurz*.

orientado a participar e interagir. O que não é mostrado passa então a ser; aquilo que não está presente entra em cena e, pelo instalar deslocamentos enunciativos da pessoa, do tempo, do espaço, abrem-se ao sujeito acessos à estruturação dos mundos que lhe são mediados pelos discursos.

Essa mediação contínua, que faz da ubiqüidade uma propriedade do século XX, modificou os modos de presença do mundo, dos objetos, das coisas, das pessoas para o sujeito, o que também modificou os seus modos de entrar em contato com esses. Na medida em que esta relação é definida por sua construção interacional, e que esta tem modificado radicalmente os modos de sentir e de experienciar o vivido, assim como os modos de sociabilidade, a pós-modernidade nela intervém tomando-a para sensibilizar o sujeito e assim levá-lo, por uma trajetória própria, do sentir à compreensão de que ele não apenas está imerso nas estruturas do *parecer*, mas, sobretudo, nas do *parecer do parecer*, ou seja, nas de *simulacro de simulacro* do mundo. Se a figuratividade, articulada pelas linguagens, produz recortes de recortes e, por meio de suas figuras, efeitos de sentido de dado mundo presentificado, um parecer; com as novas tecnologias e o aprimoramento dos recursos expressivos de suas linguagens, esse parecer passou a produzir um parecer do parecer, que mais distancia o sujeito do mundo em que ele vive, lançando-o nos mundos virtuais, evidenciando que essas construções discursivas o fazem viver nas e pelas linguagens. Esse distanciar-se das coisas existentes, do mundo, dos outros sujeitos e de si mesmo, tematizado por esses destinadores, segue com o propósito de mostrar o incontrolável aumento das mediações no contemporâneo. São essas estratégias de *escapatória* da modernidade tecnológica que a pós-modernidade retoma com a experiência imediata da vida para afirmá-la.

Proclames de atos de rebelião, como o de Chris Burden, na TV Hijack, são um ativismo radical da arte para fazer a audiência televisual sentir e pôr-se a refletir que as notícias de seqüestro, dos tipos dos que ocorrem hoje em nossa sociedade ocidental, acontecem de fato às pessoas de carne e osso. Metaforicamente, ainda, há uma multiplicidade desses atos, os praticados pelas mídias, que se apoderam dos sentidos dos destinatários. No dia 9 de fevereiro de 1972, essa artista em protesto põe em circulação na rede televisiva uma experiência para fazer a audiência viver a condição do que é levado a seqüestrar, durante o desenrolar desse ato, que envolve o manter sob ameaça a refém enquanto negocia com a emissora, o que fundamenta e dá justificativas ao seu proceder. Diante da telinha, passadas três décadas, o ato de Chris Burden de, tomar como refém uma apresentadora da TV, enquanto seu programa de auditório estava no ar, exigindo da emissora, para manter a vida da apresentadora, que ela mantivesse a transmissão do programa, é uma estratégia discursiva que recorre ao funcionamento mesmo da mídia para escancarar ao destinatário – que inclusive regula a sua vida pela da programação –, ao menos num vislumbre, o modo como ele mesmo não sente mais os atos vários que lhe ameaçam no fluxo ininterrupto da programação televisual, ou mesmo, roubam-lhe com uma vida a sua possibilidade própria de viver a sua vida. O seqüestro televisual do televisivo concretamente põe em circulação na própria televisão que atos desse tipo não são mais só discursos, alertando que o ocorrido no programa de auditório ao vivo pode ocorrer também de outras formas, isto é, com as próprias vidas da audiência que, neste aqui e agora, sentem-se reféns como a própria apresentadora. A condição exigida pela artista de que a emissora mantivesse no ar a transmissão é também uma exigência imposta aos que acompanham o programa para que o continuem assistindo. Na sua duração, por essa estratégia radical da enunciação desse enunciado do qual todos são testemunhas e, com ele tornam-se comprometidos, objetiva-se desencadear a vivência sensível de possibilidades de derrubada das leis e do sistema como um todo que deixam impunes as mídias das quais dependem para continuar tendo visibilidade e governabilidade.

Tanto esse tipo de seqüestro e outros que ocorrem na sociedade, quanto as sabotagens que proliferam nos sistemas tecnológicos de alta segurança, são atos de desmo-

ralização dos paradigmas da modernidade. Seus efeitos de sentido sensibilizam, formando uma apreensão de que as estruturas podem ser infiltradas, o que já é uma experiência em ato da significação, sentir que a ordenação social não é imutável, e ao menos ela pode ser contestada por cada um, cabendo-lhe fazê-lo.

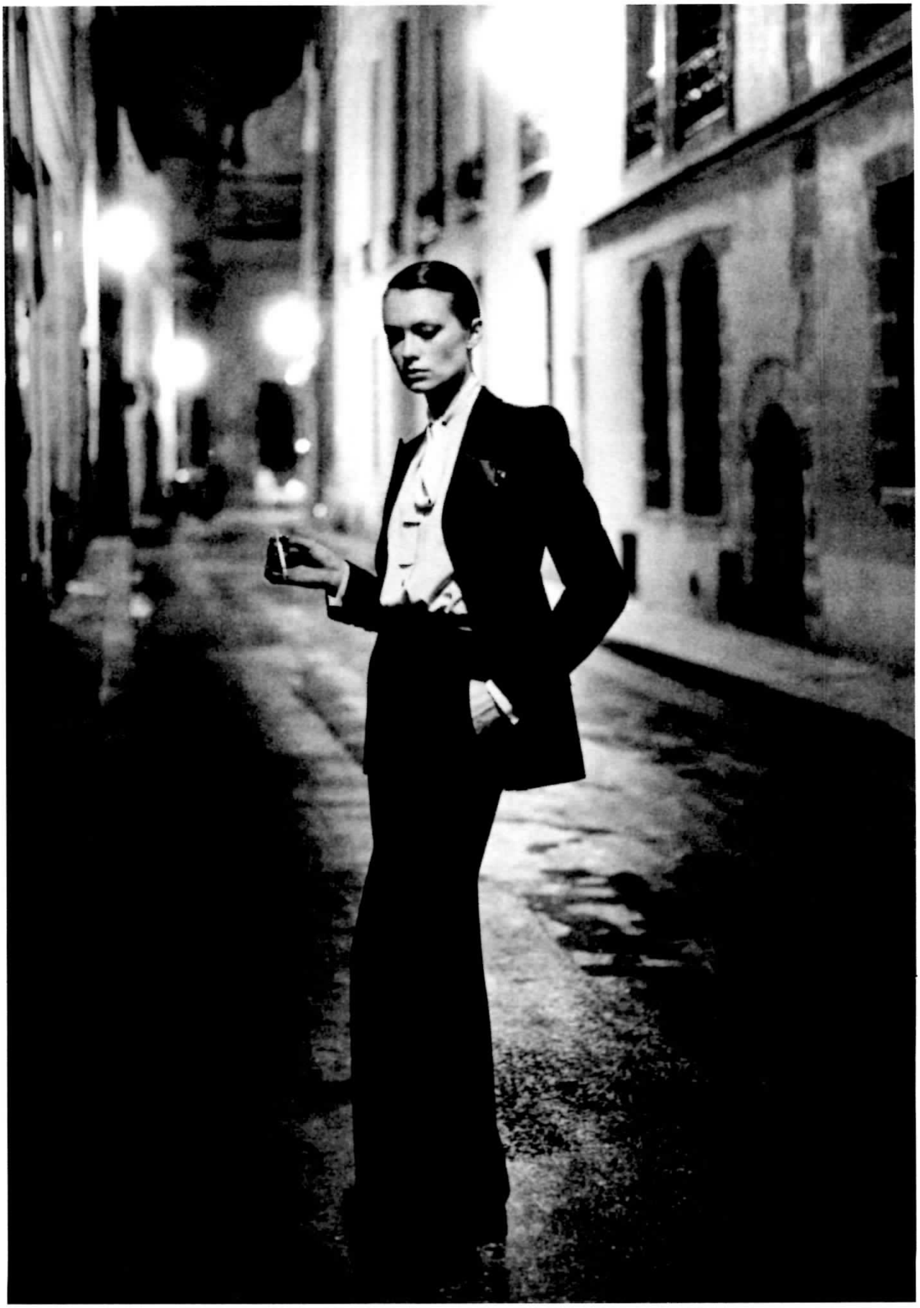
A repetição da fotografia de um governante nas mídias, como a de Mao por Andy Warhol, evidencia pelos procedimentos de intervenção cromática que essa personagem da política tem o seu agir e a sua presença em nossos mundos multiplicados como a de mais um dos produtos serializados do mundo moderno. Ao montar essa equação, a criação *pop* tão pós-moderna quanto a de Chris Burden, ou recentemente a de Olivier Blanckart, recorre a um tipo de intervenção na programação das mídias. Congelada em fotografias, mas também em litografias, trípticos e dípticos das pinturas – que ressurgem feitas não só com tintas e pincéis, mas também com os meios plásticos das novas mídias –, a figura política que é posta diante de nós está aí nos olhando numa condução do enunciador para, por ela mesmo, vermos como no seu dar visibilidade mostra-se também o modo de enunciar a cosmovisão desse velho mundo moderno capitalista e, diante de nossos corpos, desvelam-se os efeitos produzidos pela espetacularização. O procedimento de infiltração nos procedimentos de uma mídia é para, por apropriação desses, construir na continuidade de sua operação regular um sentido que o contradiz. Pelo emprego dessa estratégia interconectam-se os textos pós-modernos diversos.

Para muito além da figuratividade, com alto grau de verossimilhança das visualidades imperantes no mercado do consumo expostas nos *outdoors*, na fotografia, nos novos objetos estéticos, nas telas dos computadores, das televisões, dos filmes, dos jornais, revistas, livros, na coreografia, nas vestimentas da moda, que produzem efeitos de dizer verdadeiramente garantidores dos contratos de fidúcia com os seus valores, ao se levar em conta que esse modo de textualização não passa de mais uma das construções discursivas, é importante reconhecer que o propósito dos pós-modernos é fazer com que a apreensão estésica, que edifica a inteligibilidade do operar dos meios da modernidade, dilate também a apreensão dos papéis cabíveis ao destinatário. Para tanto, esses textos pós-modernos levam o destinatário, instalado na discursivização, a experienciar o seu próprio adentrar nas artimanhas das estratégias enunciativas, e por esses mecanismos vários lhe é conferido cada vez mais um papel de co-participante no que é enunciado. Nesses tempos pós-modernos, os textos exibem como os valores são instalados pelos mecanismos enunciativos, que passam a ser encenados discursivamente, obrigando o destinatário a fazer deslocamentos, que é o que o faz sentir o modo como os enunciados lhe são apresentados massivamente. Experienciar esse seu papel é interagir, e a insistência nessa experimentação advém de sua eficácia como uma forma de estimular o voluntarismo do sujeito para produzir uma disposição dele em praticar atos que intervenham na ordenação do seu dia-a-dia, a fim de comprometer-se como o seu melhor ajustamento aos seus próprios propósitos.

Ao exigir dos sujeitos associações outras para o que vêem, ouvem, comem, vestem, esses são postos a vislumbrar, muito particularmente e por si mesmos, as astúcias e as táticas dos processos comunicacionais espalhadas em todos os domínios da sociabilidade, das práticas sociais e das formas culturais pelas mediatizações implantadas na sociedade, a fim de instaurar uma conação mais imediata e também fusional, que garanta a manutenção dos contratos de adesão à ordem em vigor. O que se objetiva nas criações pós-modernas acossadas pela modernidade é levar o destinatário a separar-se dessa conação para, disjunto dela, avaliá-la de maneira a poder assumir, no e pelo distanciamento, novos posicionamentos seus. A relação entre esses estados de conjunção e de disjunção deixa de ter passagens abruptas para mostrar, na sua seqüência continuada, a totalidade do que essas escondem, ou seja, que o sentido nasce também do menor grau de variabilidade no convívio que entretecemos com os objetos mesmos, com aquilo cultivado como nossos hábitos de vida. Em larga medida, essa chamada sensi-

42. (a, b, c) Nos três distintos coletes de Jean-Paul Gaultier, o criador mostra as possibilidades dessa peça no arranjo vestimentar do tronco, que foi problematizado nos modos de ser trajado na coleção primavera-verão de 2003.

43. Recorte de peças de Viktor & Rolf para a coleção primavera-verão de 2003, na qual casacos (a, b), jaquetas (c) e blusas hiperbolicamente confirmam a invariabilidade do vestir o tronco.



44. Yves Saint Laurent é, entre os costureiros, um dos que mais se dedicou à conversão da vestimenta masculina para a feminina. Com sucesso pleno, a mulher da segunda metade do século XX e as do século XXI usam ternos talhados para a sua silhueta. Vestimenta do trabalho que neutraliza as diferenças entre os sexos, tornou-se também vestimenta de festas.

bilizante para os modos, "as maneiras de", orienta-se para que se sinta e para que se aprecie o lugar do sujeito neste mundo do grande Outro.

Mostrando os recursos gerativos das estratégias de convencimento, são seus mecanismos que provocam um redimensionamento dos papéis do sujeito, justamente por levá-lo a separar-se do estado de naturalização do consumo que as mídias reiteram. A temporalidade enunciativa do agora, ao impor uma mudança de sintonia, faz o sujeito estar conectado no ritmo do tempo do que lhe está ocorrendo, que é uma das possibilidades, a qual o enunciador apresenta ao enunciatário, de ajustar-se também a essa espacialidade do aqui. Desenvolvem-se, assim, as mudanças dos modos de fazer sentido pelas mudanças dos modos de interação do sujeito com os objetos, o que Landowski denomina como do tipo de regime de *sentido sentido*. Com essa caracterização do modo de produção de sua significação, a organização dos textos pós-modernos programam, em sua estruturação estratégica, um percurso para levar o destinatário à aquisição das competências necessárias a fim de que esse *eu*, um sujeito, pelos encontros que constrói, vivenciando-se pela experiência direta, construa por esse sentir uma apreciação inteligível da superdimensionalidade das amarras do sistema. Ganha visibilidade máxima o estado de troca simbólica, de consumismo desenfreado, de colonialismo avassalador que tem imperado com o liberalismo econômico e que atingiu o ápice da sua marcha de mais de quatro séculos de modernidade, na sociedade contemporânea.

Como nas estudadas gôndolas dos hipermercados em que estratégias de *marketing* apresentam arranjos visíveis da multiplicidade de ofertas, na qual se comercializam a "peso de ouro" as posições que mais atraem e levam o consumidor em tentação a decidir-se pelo que comprar, as manifestações textuais pós-modernistas exibem as espetacularizações socioeconômicas-culturais que fazem o sujeito ser não um único, mas cem mil, por ter que assumir os modos vários adotados para ser uma multiplicidade totalizante numa mesma jornada. O sujeito torna-se um *eu* tão genérico, que, em comum acordo com o sistema que determina esse *status quo*, ele vagueia no seu existir, por ter ele mesmo sido levado a assinar a sentença de morte de sua singularidade.

Na ampla gama de possibilidades de traços distintivos, que competem entre si nos conjuntos paradigmáticos que lhe são apresentados, disputando, palmo a palmo, a opção de vir a ser o adotado por esse típico consumidor de simulacros, essencialmente, é, como reduto da espetacularização, que ele vive, por meio das mediatizações que o situam na engrenagem do sistema, pelo seu consumir, manipulado e ativado pelas mídias em geral.

O modo de exibição em que todos os produtos da série, tendo marca ou não, ganham visibilidade, fazendo ver simultaneamente o estoque de pareceres, no caso específico da moda de modos de se vestir – o que não se difere dos demais –, provoca, como uma de suas conseqüências, o aparecimento de graus de distinção entre as ofertas passíveis de adoção numa mesma jornada que acabam por não excluírem uma opção em detrimento de outra. Afora a adoção em conformidade com a ocasião, o contexto e as convenções sociais, a voga nesses tempos é a da adoção de um parecer e também de seu contrário, além de se admitir, e até ser valorizado positivamente, que o sujeito se guie em suas escolhas pelos seus estados de alma, assim como o faz pelas condições climáticas e de temperatura. Com essa abertura das combinatórias, acabam-se minimizados os entrechoques das figurativizações várias multiplicantes do ser e, na sua pluralidade, são os entrechoques conciliados num todo vestimentar que conferem ao usuário um *look* singular pós-moderno, numa espécie de psicodelismo atual. Abaladas as rupturas isotópicas que diferenciam cada parecer entre si, a figuratividade identitária do sujeito pós-moderno concilia as determinações conflitantes, as incoerências, as contradições várias, numa unidade composicional de alteridades. O sujeito, tão exposto aos mundos da virtualidade, da aparência, é levado a naturalizar a multiplicidade de seus desdobramentos, fato este que fragiliza os anteriores parâmetros identitários que se organizavam ou pela exclusão, ou pela segregação de traços e

reforça os que se formam pela inclusão[18], isto é, por uma espécie de *bricolage* de modos distintos, que, postos lado a lado, mantêm sua identidade originária, o que determinou uma moda de modos na pós-modernidade adotada para além das modas vestimentares.

A estruturação do sujeito montada a partir de sujeitos, do texto a partir de textos, assim como da moda a partir de modas, é, pois, caracterizada pela incorporação de usos ou modos, tomados como um rol de pareceres que desfilam o ser e definem a dominância de modos na moda da pós-modernidade, que os diferenciam das sucessões de modas nas quais cada uma rompe com a anterior, por meio de uma quebra identificando um novo ciclo que já nasce para ser superado, seguindo a lógica da modernidade. Justamente é outra a lógica da continuidade em que o alvo é o próprio problematizar da mudança. Por meio desse contato, produzem-se interações que, ao ocorrerem nas e pelas obras pós-modernistas, estabelecem relacionamentos do sujeito com o seu presente, com o passado, com o outro, consigo mesmo, com os de um mesmo grupo ou série, por meio dos quais lhe são devolvidas as condições de remodelar-se pela própria alteridade, posicionada no centro definidor do ser pela continuidade do parecer. Numa concretude relacional palpável, em que o virtual é realizável ao ser proposto à experimentação, num dado espaço e tempo que situam a vivência num aqui e agora, ou seja, em ato, ressurgem as possibilidades do "eu" instalado nesse mundo atual. A interação face a face com a diversidade e com a contrariedade estruturante dos textos pós-modernos é o que redefine a identidade do sujeito a partir dos reencontros com o outro, restabelecendo as interações subjetivas e intersubjetivas.

Fazendo ver e sentir a anulação do sujeito na "cultura de consumo", em que os valores se concentram nas mercadorias, na aparência, na espetacularidade, a pós-modernidade intenta interconectar os inconciliáveis pareceres adotados pelo mesmo sujeito. Na inerência dos múltiplos deslocamentos, afirma-se que a aspectualização do sujeito atual, neste espaço-tempo mercadofágico, agorístico, aloca-se na mobilidade mesma do seu transformar-se, na contínua e sincrônica passagem do ser um *eu* e o seu *outro* simultaneamente, numa exploração que mostra a roupa, por exemplo, como o outro do sujeito e a possibilidade de, por meio desse ver-se, o sujeito, enfim, ser.

18. Para um aprofundamento sobre esses parâmetros identitários categoriais em sua articulação de valores e modos de estar na sociedade, remeto-me aqui ao capítulo "Buscas de Identidade. Crises de Alteridade", de E. Landowski, *op. cit.*, pp. 3-30 e ao capítulo "Gosto se Discute", em E. Landowski e J. L. Fiorin, *O Gosto da Gente, o Gosto das Coisas. Por uma Abordagem Semiótica do Gosto*, pp. 97-160.

Bibliografia

Específica

GREIMAS, A. J. *Da Imperfeição*. Trad. port. A. C. de Oliveira. São Paulo, Hacker, 2002.

_____. *Sobre o Sentido*. Trad. M. Pinto *et alii*. Petrópolis, Vozes, 1975.

_____. *Semântica Estrutural*. Trad. H. Osakabe e I. Blistein. São Paulo, Cultrix, 1976.

HJEMSLEV, L. *Prolegômenos a uma Teoria da Linguagem*. Trad. J. Teixeira Coelho Neto. São Paulo, Perspectiva, 1975.

LANDOWSKI, E. *Passions sans nom*. Paris, PUF, 2004.

_____. *Presenças do Outro*. Trad. M. Amazonas. São Paulo, Perspectiva, 2002.

_____. *A Sociedade Refletida*. Trad. E. Brandão. São Paulo-Campinas, Educ-Pontes, 1992.

LANDOWSKI, E. & FIORIN, J. L. *O Gosto da Gente, o Gosto das Coisas. Por uma Abordagem Semiótica do Gosto*. São Paulo, Educ, 1997.

OLIVEIRA, A. C. de. "A Interação na Arte Contemporânea", *Galaxia* n. 4. São Paulo, Educ, 2002, pp. 33-66.

_____. *Vitrinas, Acidentes Estéticos na Cotidianidade*. São Paulo, Educ, 1997.

PIRANDELLO, L. *Um, Nenhum, Cem Mil*. Trad. de. M. Santana Dias. São Paulo, Cosac & Naify, 2002.

Geral

ANDERSON, P. *As Origens da Pós-Modernidade*. Trad. M. Penchel. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1999.

ARDENNE, P. *L'image corps. Figures de l'humain dans l'art du Xxème siècle*. Paris, Regard, 2001.

BAUMAN, Z. *O Mal-Estar da Pós-Modernidade*. Trad. M. Gama e C. M. Gama. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998.

BOISVERT, Y. *Le monde postmoderne. Analyse du discours sur la postmodernité*. Paris, Harmattan, 1996.

_____. *L'analyse postmoderniste. Une nouvelle grille d'analyse socio-politique*. Paris, Harmattan, 1997.

_____. *Le postmodernisme*, Québec, Boréal, 1995.

CAMPOS, A. *Poesia 1949-1979*. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1965.

CAHOONE, L. (ed..). *From Modernism to Postmodernism. An Anthology*. Massachusetts, Blackwell, 1996.

CHENOUNE, F. *Jean-Paul Gaultier*. Paris, Assoline. 1999.

COMPAGNON, A. *Os Cinco Paradoxos da Modernidade*. Trad. port. C. P. B. Mourão, C. F. Santiago, E. D. Galéry. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 1999.

DEBORG, G. *A Sociedade do Espetáculo*. Trad. E. dos Santos Abreu. Rio de Janeiro, Contraponto, 1997.

DELPIERRE, M. *Le costume. La haute couture 1945-1995*. Paris, Flammarion, 1997.

EAGLETON, T. *As Ilusões do Pós-Modernismo*. Trad. E. Barbosa. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998.

FAUX, D. S *et alii*. *Beleza do Século*. Trad. P. Neves. São Paulo, Cosac & Naify, 2000.

FARREL, F. *Subjectivity, Realism and Postmodernism – The Recovery of the World*. Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

FOSTER, H (ed.). *The Anti-Aesthetic. Essays in Postmodern Culture*. Washington, Bay Press, 1983.

FUKAI, A. *et alii*. *Les collections du Kyoto Costume Institute. Une histoire de la mode du* XVIII *ème siècle*. Köln, Taschen, 2002.

GIDDENS, A. *Modernidade e Identidade*. Trad. P. Dentzien. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2002

GIVRY, V. de. *Art & mode. L'inspiration artistique des créations de mode*. Paris, Regard, 1998.

GROYS, B. *Du nouveau. Essai d'économie culturelle*. Trad. do alemão para o francês de J. Mouchard. Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992.

HEARTNEY, E. *Pós-Modernidade*. Trad. A. L. D. Borges. São Paulo, Cosac & Naify, 2002.

HUTCHEON, L. *Poética do Pós-Modernismo*. Trad. port. J. Salomão. Rio de Janeiro, Imago, 1991.

IANNI, O. *A Sociedade Global*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999, 8ª ed.

_____. *Teorias da Globalização*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2002.

JAMESON, F. *As Sementes do Tempo*. Trad. J. R. Siqueira. São Paulo, Ática, 1997.

KAPLAN, E. A. (org.). *O Mal-Estar no Pós-Modernismo. Teorias, Práticas*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, Zahar, 1993.

LAVER, J. *Histoire de la mode et du costume*. Trad. inglês para francês M. Hechter. Paris, Thames & Hudson, 1990.

LEHNERT, G. *Histoire de la mode au* XX*ème siècle*. Trad. alemão para francês S. Wyckaert. Paris, Minuit, 2000.

LYOTARD, J.-F. *La condition postmoderne*. Paris, Ed. Minuit, 1979.

_____. *O Pós-Moderno Explicado às Crianças*. Lisboa, Dom Quixote, 1986.

LUPTON, E. *et alii*. *Skin: Surface, Substance, Design*. Londres, Bullen Pijja Design, 1992.

MAFFESOLI, M. *No Fundo das Aparências*. Trad. B. Halpern Gurovitz. Petrópolis, Vozes, 1996.

_____. *O Tempo das Tribos. O Declínio do Individualismo nas Sociedades de Massa*. Trad. M. L. Menezes. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1987.

MCCARTHY, D. *Art Pop*. Trad. O. Nunes. São Paulo, Cosac & Naify, 2002.

PERROT, M. *Os Excluídos: Operários, Mulheres, Prisioneiros*. Trad. D. Bottamann. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.

PICO, J. (org.). *Modernidad y Postmodernidad*. Madrid, Alianza , 1994.

O'HARA, G. *Enciclopédia da Moda*. Trad. G. M. de Mello Carvalho. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

POLHEMUS, T. *Looks d'enfer!* Trad. inglês para francês P. Bone. Paris, Alternatives, 1997.

RICOEUR, P. *O Si-Mesmo como um Outro*. Trad. L. M. Cesar. Campinas, Papirus, s/d.

STEELE, V. *Se vêtir au* XX *ème siècle. De 1945 à nos jour*. Paris, Adam Biro, 1998.

SEELING, Ch. *La mode au siècle des créateurs: 1900-1999*. Trad. alemão para francês S. Wyckaert. Könemann, 2000.

STUART, Hall. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Trad. T. T. da Silva e G. L. Louro. Rio de Janeiro, DP&A, 2001.

STUART, Hall & SOVIK, L. (org.). *Da Diáspora. Identidades e Mediações Culturais*. Trad. A. Resende *et allii*. São Paulo, Humanitas, 2003.

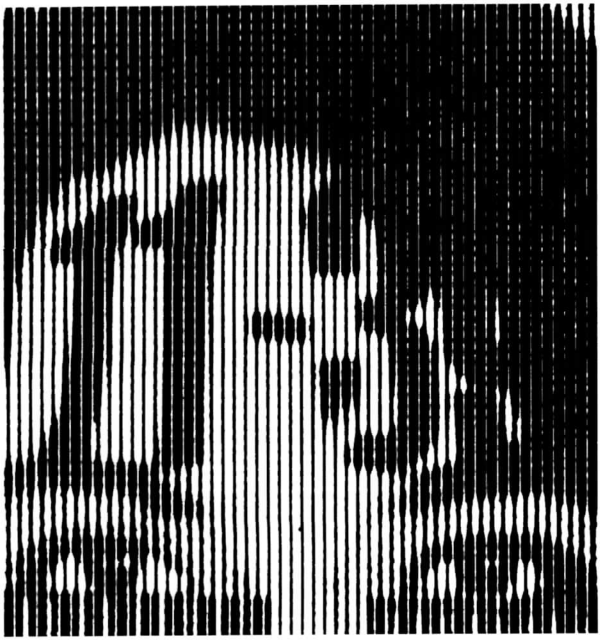
VATTIMO, G. *A Sociedade Transparente*. Trad. C. A. de Brito. Lisboa, Edições 70, 1991.

_____. *O Fim da Modernidade. Nilismo e Hermenêutica na Cultura Pós-Moderna*. Trad. E. Brandão. São Paulo, Martins Fontes, 2002.

ZYLBERBERG, J. (org.). *Masses et postmodernité*. Paris, Méridiens Klincksieck, 1986.

9. O CORPO NO PÓS-MODERNISMO: OBRA SEMPRE INACABADA

Sônia Azevedo



Pela janela do quarto
Pela janela do carro
Pela tela, pela janela

Quem é ela, quem é ela?
Eu vejo tudo enquadrado
Remoto controle

[...]

Eu ando pelo mundo e meus amigos, cadê?
Minha alegria, meu cansaço?
Meu amor, cadê você?
Eu acordei
Não tem ninguém ao lado.

ADRIANA CALCANHOTO, "Esquadros"

Fragmento I: Primeiras Considerações

Maria acaba de nascer. Seu nascimento foi transmitido ao vivo e suas primeiras imagens habitam uma página da Internet que os amigos podem, de imediato, acessar. Na mesma maternidade, outras famílias acom-

panham pela televisão a chegada ao mundo desses bebês, que seguem simplesmente nascendo, cada um ao seu modo, cada qual como é possível, alguns por cesariana, outros de modo natural. O fato é que nascem e cada parto transforma-se em espetáculo.

Laboratórios criam novas vacinas todos os dias, o homem vasculha dentro de si mesmo, por meio de minuciosos e fantásticos exames. A realidade desses corpos recém-nascidos será, também ela, examinada e todas as prováveis ameaças físicas mapeadas; haverá um conhecimento mais detalhado e preciso do crescimento e da evolução que os aguarda, cura para suas doenças, inimagináveis operações, ultra-sonografia, vitaminas e dietas perfeitas, remédios impensáveis, um mundo de possibilidades.

E todos os bebês continuam chorando ao nascer, como se sabe que devem chorar todos os seres humanos quando nascem. Uns nascem já prontos e bonitos, outros ainda por terminar, com as suas carinhas enrugadas e seus pesos abaixo do esperado. Nascem de todas as cores, jeitos e temperamentos. Todos tão diferentes entre si, todos tão parecidos, com seus olhos bem abertos e aquele olhar de quem está apenas começando a ver, ainda sem enxergar, ou enxergando apenas vultos cingidos por uma desconhecida e recente luminosidade.

Quem poderá saber o que enxergam os olhares recém-nascidos? Quem se arriscará a dizer tudo que enxergarão ao longo de suas vidas? Crescerão, sendo tocados pelo olhar de olhos amorosos, ou tentarão desenvolver-se num deserto de emoções, na ausência mais dolorosa de carinhos?

Maria há de crescer depressa: com dois anos fingirá que dorme ou que está doente, depois irá se entreter dando comida às bonecas; observará tudo, imitará o mundo que a cerca, as reações humanas daqueles que lhe são próximos; representará, na ausência do objeto, o objeto.

Fragmento II: No Líquido Universo das Imagens

Eu pensava, enquanto estava ali, que naquele exato instante, pelo mundo afora, muitas mulheres pariam, em hospitais como este, em lugares que eu sequer podia imaginar, em barcos, debaixo das árvores, em pleno ar, em camas sujas, em esteiras, de cócoras, deitadas, com anestesia, sem anestesia, acompanhadas, completamente sozinhas.

E via também outras imagens, terríveis, que se sobrepunham a essas: uma pessoa agonizava conectada aos fios e aos computadores, nua, abandonada junto às máquinas e longe do olhar humano, a morte tecendo à sua volta um manto desolado, dançando em ondas nítidas, luzindo branca em telas, as quais os médicos jovens, em turma, chegariam e observariam, com interesse científico, antes de saírem para jantar.

Fim da privacidade: não mais aqueles espaços ternos e secretos que distinguem um homem de qualquer outro. Fim dos homens únicos.

Porém, mesmo os pensamentos de agora vinham chegando em retalhos. Morte e vida bailando juntas, *O Show de Truman*, tudo rapidamente se transformando em imagens digitalizadas que alguém, distraído, joga no programa do computador: o próprio ato de olhar tornando-se um sentido mutante: entre aquele que olha e aquilo que é olhado, uma filmadora interpõe-se e altera o fato em sua nascente. Imagens da morte limpa das UTIs, sem nenhuma despedida; da morte organizada e controlada dentro das máquinas, na profunda solidão dos hospitais.

Outras imagens vinham chegando rápidas, sem terem sido chamadas. E eu conseguia colocar as imagens desalinhadas dentro da minha mente, em camadas superpostas de partos, em entrelaçamento de gritos ou sorrisos, numa quantidade incontável de pares de olhos que me olhavam, ou ao mundo, ou a lugar nenhum; muitos olhares sem resposta – olhares que não eram correspondidos e que iam se esvaziando sem direção definida.

O mundo ia sendo modificado por meio dessas imagens criadas, numa quantidade de pequenas bocas procurando sorver algum alimento, sugando o ar, sugando suas próprias mãos, tentando engolir do mundo as primeiras impressões; em bocas que se dissolviam, desisti-

das para sempre de alimentar os seus corpos cansados, em bocas trespassadas por tubos, invadidas por remédios, tornados, já, de uma tal desnecessidade!

"A morte é um espelho no qual o inteiro significado da vida é refletido" (Sogyal Rinpoche).

Seres pequenos espalhados pelo mundo haviam acabado de nascer; estão, neste exato instante, sempre acabando de nascer. De conhecido, traziam – trazem – lembranças desse lugar comum a todos nós, esse útero imemorial e quente, berço comum da humanidade. Seres estavam – estão – morrendo, de um modo assustador e solitário, de um modo vazio e opaco. Lembranças sonoras muito diversas, sons de máquina, talvez de uma contínua e enorme televisão, sons de bichos caminhando pela floresta, de trens e aviões, sons de vozes, ou de uma voz recorrente, lembranças de sons de um corpo hospedeiro, de uma mãe. Imagens submersas, imagens próprias, imagens que se armazenam no oceano enorme do inconsciente. Imagens que nunca mais me deixarão. As terríveis imagens do filme *Matrix*: a plantação de seres humanos, a usina de aproveitamento integral desses corpos na produção de energia para as máquinas, as máquinas no controle da terra. A fantasia de viver criada por máquinas, um mundo real fictício, com uma natureza irreal que existia apenas na mente das pessoas. Pessoas duplicadas, clones de si mesmas, vegetando inconscientes em pequenos tanques, pensando viver outras vidas de uma questionável materialidade. Seremos nós? Somos?

Lembranças passando pela mente de alguém que parte para sempre, cantigas de ninar, momentos em que talvez se tenha sido feliz, um recorte na paisagem, um dia muito distante, o sol translúcido do outono, de um outono inexistente e inventado.

Fragmento III – No Leito das Avenidas, nas Cavernas dos Metrôs

Escurece ainda mais em São Paulo, o ritmo se adensa pelas marginais, no congestionamento dos finais de tarde; pelas ruas e avenidas as pessoas disputam espaço entre carros, motos e bicicletas, entre as bancas dos camelôs, os mendigos sentados pelas calçadas. Tantas são as pessoas!

Vejo seus corpos, seu traçado quente pelas ruas, esse desenho que qualquer sensor grosseiro poderia transferir para uma tela, coisas vivas que se movem, se aproximam, se repelem e se afastam.

Olho a multiplicidade, a extrema diferenciação dos corpos, sujeitos de anônimas histórias, corpos excessivamente expostos, dissecados pelos olhares alheios, estudados, reformados; outros, imersos em seu próprio e consentido abandono, desajeitados, tímidos, escondidos.

O desejo ronda no final da tarde, quando a noite se apronta para cair. Mas quais serão, para nós, homens e mulheres de agora, os verdadeiros desejos? Aqueles que poderiam, de fato, marcar para sempre a nossa existência? Pois, se convivemos com falsas necessidades soltas pelas avenidas, sonhos que nos são inoculados como uma doença fatal, desejos vazios de qualquer humana substância, como separar uns e outros, distinguir, escolher?

Muito se tem dito sobre a dessensibilização do homem contemporâneo, dessensibilização essa estreitamente vinculada à distância entre o Eu que projeto ao olhar alheio e o Eu que, verdadeira e profundamente, sou, ou posso vir a ser. Os sonhos, não os de consumo fácil, os verdadeiros sonhos dos quais Freud falava, são ainda portas de ligação entre o mundo das virtualidades pós-modernas e o mundo onírico, que, ao contrário do que possa parecer, existe preso à nossa memória corporal, correndo por entre as nossas vísceras, permeando os nossos músculos e a nossa pele, morando na história de cada uma das nossas células.

Por motivos circunstanciais, o homem pós-moderno corre o risco de esquecer as suas raízes, envolvido que está na produção ininterrupta de novos objetos virtuais. A realidade interior é cada vez mais relegada às profundidades escuras do inconsciente. E é essa realidade interior que caminha passo a passo com a estruturação da personalidade – e que deveria andar de mãos dadas com aquilo que realmente se torna cada pessoa –, que pode-

ria evitar que o homem se deixasse criar, não à sua imagem e semelhança, mas à semelhança de imagens que se projetam sobre ele, vindas de um frenético universo de informações superficiais, contra as quais ele parece estar desprotegido. Para alguns desses novos seres conectados à máquina, o único mundo aceitável é o da tela do PC; sendo assim, e como pequeninos deuses dominados pelas teclas, eles criam, em pseudo-segurança, os seus mundos perfeitos.

Sofremos uma estranha e inédita mutação: a noção que temos do tamanho dos nossos corpos e do seu formato está sendo alterada: a confusa e complicada relação que se estabelece entre esses corpos em movimento real e os espaços da cidade, das lojas, dos *shoppings*, uns invadindo o espaço dos outros, sem pedidos de licença nem qualquer desculpa, os movimentos sem qualquer necessidade de movimento.

Há uma clara ausência de história nesses novos corpos lipodesenhados, nessas pessoas sem marcas nem idade. Há, cada vez mais, pessoas sem idade circulando pelas ruas. Percebo nelas apenas corpos que constroem, no aqui-agora, histórias efêmeras, olhares que se cruzam entretidos, tal qual Narciso em si mesmos, no seu próprio reflexo, gestos que se esboçam, como traços que escapam ao pensamento distraído, traços que não são finalizados. Noto a aversão ao toque, ou o toque calculado que nasce da frieza e do cálculo; noto o medo e tenho medo da triste ausência que sinto em tudo.

As pessoas caminham nos seus diversos ritmos de andar, correr, gesticular, contando talvez uma história, reclamando do dia sempre árduo, com suas vozes, cheiros e cores, a sua energia que anima cada movimento, seus músculos, suas vísceras, seus pensamentos; as imagens que vão colhendo, sem perceber, reparando, analisando com rapidez, arquivando em algum lugar desse complexo universo do si mesmo.

As pessoas passam, atravessam o caminho umas das outras, cruzam avenidas, respeitam ou desrespeitam faróis, conseguem um lugar nos ônibus lotados ou não, atropelam-se nos metrôs ou são atropeladas; elas vão.

Em cada um desses seres que saem do trabalho, que estão agora indo trabalhar, que caminham para a escola, que vão para casa, ao motel, ao cinema, aos bares espalhados pelas calçadas; em cada um deles os olhos avançam, mesmo antes de cada passo, encontram-se com outros olhos, que desviam o olhar, que enfrentam o olhar do outro.

Corpos distantes de si mesmos, desconhecidos daquilo que realmente são. Blimunda, a inesquecível personagem do livro *Memorial do Convento*, de Saramago, possuía o terrível poder de ver por dentro das pessoas, por dentro do chão, por dentro de todas as coisas. Viver sem enxergar. Talvez fosse melhor assim. Ou andar com os olhos baixos, como Blimunda quando não queria ver.

Fala-se tanto em sexo, há corpos nus por toda parte: expostos nas bancas de jornal, em *outdoors*, na televisão, em qualquer horário. Uma matéria sobre os jovens[1] dá conta de que, nunca, uma geração soube tanto sobre sexo como agora. No entanto, como explicar o aumento estatístico dos casos de gravidez indesejada na adolescência e o pouco uso da camisinha? Ou será que entre teoria e prática haja uma estrada tão difícil de percorrer?

As adolescentes de hoje escrevem os seus diários *on-line*, mas o que é que contam nessas confissões que qualquer pessoa pode ler? Se os diários de outras gerações – parecem séculos – eram secretíssimos, continham o que não se ousava dizer à melhor amiga, o diário *online* expõe a intimidade em fotos e depoimentos. Há a possibilidade de comentários e interferências por parte do leitor. Tudo deixa, obviamente, de ser íntimo.

Talvez haja menos sexo sendo feito, pois o *stress* persegue a humanidade com suas garras de metal e, apesar da aparente libertação de tabus e preconceitos, a qualidade da intimidade amorosa é questionável, como todo o resto. Com certeza, crianças e adolescentes lidam com muitas informações sobre a vida; lidam com isso de maneira virtual, mesmo antes de qualquer experiência real. E lidam como?

1. "Jovens", revista *Veja*, ed. especial, ano 34, n. 38.

1, 2, 3. Montagem experimental realizada pelos alunos do Núcleo de Artes Cênicas do SESI de Campinas no ano de 2001, a partir de texto de Brecht e de Danças do Maranhão. Direção Inês Vianna (orientadora de Artes Cênicas do Núcleo). Fotos: Cristina Bueno.

A onda erótica que parece assolar as cidades pode ser apenas um simulacro da mais cruel realidade: não existem pessoas perfeitas como aquelas que nos são apresentadas pelos comerciais da televisão; não há essas maravilhosas superpessoas que as entrevistas apontam: todos cidadãos excelentes, pais e mães excepcionais, organizados donos de casa, belos e saudáveis. Fernando Pessoa, um dia, perguntou no "Poema em Linha Reta":

> *Ó príncipes, meus irmãos,*
> Arre, estou farto de semideuses!
> *Onde é que há gente nesse mundo?*

A perfeição nos escraviza: nas academias, molda-se incansável e compulsivamente os corpos, exercícios são realizados de modo atormentado e mecânico, programas de resistência física são receitados pela mídia eletrônica como complemento a dietas de fazer um faquir dar risada.

Há que se construir um corpo novo. E por dentro, o que é que muda? Deveria surgir a pergunta: *Quem sou eu*? Ainda é relevante? Há alguma ponte transitável entre o silicone e a alma? E entre as aparências e a náusea das aparências vazias? Quais serão os novos caminhos que o desespero mudo desenha? Sermos loiras e siliconadas, com cada músculo desenhado sob as peles morenas pela luz artificial das clínicas de embelezamento?

O misticismo cresce lado a lado com o mais entranhado consumismo; são muitas as vertentes da onda de magia que nos envolve: muitas as religiões, muitos os deuses, um sem-número de templos e crenças. Uns, muito antigos, outros, recém-criados. Em meio a rituais desencontrados, hei de me mover tateando no escuro da casa, no escuro das ruas e na suspeita luminosidade de templos recém-construídos.

Do Oriente, nossa geração alarmada foi buscar a filosofia zen, o budismo, a ioga, a meditação, toda uma série de lutas marciais, a medicina alternativa, massagens de todos os tipos para aliviar a nossa dor de seres estressados que mais e mais nos tornamos. Nos últimos anos, até mesmo a decoração de nossas casas pode seguir princípios orientais, nas cores, no arranjo dos móveis, nas flores e na distribuição equilibrada de perfumes. Algumas das mais antigas técnicas orientais, como o *do-in* e a acupuntura, por exemplo, têm tido crescente aceitação por parte da medicina tradicional.

O budismo tibetano nos ensina a arte de melhor viver e morrer. Aumenta o número de adeptos dessa seita de mais de quatro mil anos. O assustado homem ocidental tenta enfrentar a realidade da morte com a ajuda de grandes mestres de países distantes e de sua sabedoria milenar.

Pelas ruas da cidade, ao anoitecer, as pessoas escorrem com seus passos escuros, com seus decididos passos trôpegos, nesse bailado anônimo cujas coreografias se armam e se desfazem no tempo, todo o tempo.

O movimento dos corpos, tornados objetos, cujo sentido pode alguém colocar ou não, define linhas, seqüências casuais, acontecimentos imprevistos, que somente o próprio dinamismo das horas e das pessoas conduz através de estradas que vão sendo criadas à medida que cada minuto passa e a noite cai. As linhas vistas, nessas coreografias, são construídas no través dos gestos, braços, mãos, rostos; são traçadas por mero acaso e se desfazem apenas o olhar aprisione uma ou outra imagem. Recortes na paisagem.

Essas pessoas, cujo olhar observador acompanha, são de todas as cores, raças, formas, tamanhos. São pessoas cujas idades confundem-se na correria das ruas, cujas idades já não dizem mais sobre a realidade dos seus corpos, que são, agora, mera representação. Há que se projetar hábeis imagens, o tempo todo, não relaxar, nem deixar transparecer, por baixo do projetado, a nossa assustada humanidade.

A terapia corporal – que leva em consideração a visão dos corpos, a sua silhueta, na qual tudo se integra ou se desequilibra, que vê por trás das aparências, postura, musculatura, respiração, e detecta sensações internas, coerentes ou não com a realidade externa do corpo – tem podido explicar ao soma aflito dos nossos dias, afinal, quem ele é.

As ruas estão repletas com suas telas luminosas, os ouvidos são invadidos por ruídos casuais, por trechos de

outras conversas, por sirenes de ambulância e carros de polícia, pelo som frenético dos alto-falantes, pelas comunicações do metrô. Vivemos várias vidas simultâneas, umas coladas às outras, que não nos cabe sequer prever ou dominar – vidas que não nos pertencem e que, no entanto, vão nos acompanhando como sombras, acontecendo semelhantes a essa que é a verdadeira, mas que já nos confunde em sua própria natureza irreal. Talvez seja apenas uma sombra que se avista da caverna; uma vida imaginada, uma vida presa ao passado ou que se projeta num futuro pouco provável. Podem ser muitas as vidas no tormento de um só corpo – muitos papéis, muitas as caras e furtivas as máscaras.

Fragmento IV: Considerações Colhidas e Costuradas

Enquanto penso, não passa uma nuvem ou um pássaro, como Júlio Cortázar escreveu no conto "Las Babas del Diablo", do livro *Las Armas Secretas*: "Ahora pasa una con bordes afilados, corre como en una cabeza de tormenta"; meu filho chama a minha atenção: a televisão mostra um incêndio começando numa das torres gêmeas de Nova Iorque. Olho para a tela sem muita curiosidade e vejo uma explosão. Tudo acontecendo nesse instante: a rotina da casa, a gata no parapeito da varanda, *pessoas atirando-se* por janelas que a fumaça intensa transforma em quadros de um lugar muito distante trazido para o agora, sem que eu pudesse evitar, para dentro da minha vida.

O mundo se faz maior pela informação contínua. Mas também se faz menor a cada dia, visto que não se mede mais pelas distâncias dos quilômetros, mas, sim, pelas horas de vôo, do tempo que se gasta; na ausência de tempo das imagens imediatas, apenas um dedo no controle remoto, a mão tocando o *mouse* do computador, a comunicação a cabo, instantânea.

As comunicações em Nova Iorque foram cortadas, as imagens são fortes, ao vivo. Vejo mais um avião chegando: observamos atônitos, meu *filho* e *eu, como* ele faz uma curva estranha e se choca contra a outra torre.

Agora alguém, numa janela muito alta, acena com um pano branco. É um movimento ritmado, constante. Tento continuar escrevendo, porém não vejo mais a tela do computador. Aquele vulto, cujo rosto a angulação das câmeras e a distância não fixam, permanecerá comigo. Até que o tempo vá apagando um braço; uma esperança... o lenço branco seguirá acenando em minha mente. Recortes, fragmentos, retalhos. Ardem as duas torres. Depois desmoronam. Num impulso ilógico, me levanto e, incrédula, vou me aproximando da tela da televisão. Meu filho e eu ficamos ali, parados, mudos. Como se só a proximidade física nos pudesse ajudar a entender.

O mundo se transformou numa tela enorme. E nossos corpos tentam viver como é possível, conectados pelas televisões a cabo a um agora distante, aos telefones celulares, essas extensões que os corpos carregam colados às cinturas ou dentro dos bolsos, bolsas; outras telas, como as do *videogame*, ao inquestionável e maravilhoso alargamento de nossas vidas trazido pela Internet. Os adolescentes saem em bando para as lojas de jogos eletrônicos, nos quais descarregam uma energia que não movimenta pernas, mas acelera corações e mentes, com viagens e guerras imaginárias, assassinatos simulados, ataques terroristas, corridas de motocicleta. Nos jogos mais recentes, o corpo, conectado à máquina de jogar, tem as mesmas sensações das atividades reais: andar numa lancha, pilotar um avião, dirigir uma moto de corrida. O menino anda de moto por uma estrada nas montanhas, enfrentando cada curva na luz fria da casa de diversões, ao som de *rock* pesado. A adrenalina corre pelo seu corpo jovem, travado pela necessária ligação com a máquina.

Drogas a preços acessíveis, dos mais variados tipos, oferecidas nas esquinas, prometem dilatar as suas vidas, aumentar suas experiências, trazendo o tempo para o aqui-agora, em que tudo passa a ter aparência de eternidade, em que nada há que se perder dessa tão intensa vida. Não é possível precisar até onde chegam, na era eletrônica, nossos corpos, nossas vidas. O antigo espaço

vital, aquele que fisicamente circundava a nossa pele, espaço do que era visto, sentido ou percebido diretamente, foi ampliado, está sendo expandido; nosso entorno não pode ser mais o entorno meramente físico, a cruz dimensional em que transitavam, até há pouco tempo, os nossos corpos, o espaço cinestésico tradicional passa a ser questionado; já que a virtualidade cerca o nosso cotidiano, não estamos mais sozinhos; por outro lado, estamos mais sozinhos do que nunca. Posso estender as mãos e não encontrar o calor de um outro corpo que dialogue verdadeira e realmente comigo. A tela da televisão é sempre luminosa e fria. As luzes são de néon.

Ampliam-se as distâncias entre nós e os outros, nós e nós mesmos. Há espaços vitais reais: a minha mesa, a luz do abajur, o vento que entra pela janela anunciando uma chuva de primavera. Barry Stevens escreveu algo parecido, há muito tempo, em *Não Apresse o Rio: Ele Corre Sozinho*. Não encontro mais o livro: era velho, tinha uma capa gasta que eu gostava tanto; era insubstituível.

Há espaços virtuais como aqueles criados quando movo o *mouse* e percorro outros lugares, outras ruas, talvez de cidades que nunca chegarei a conhecer. Cidades imaginárias em que navego e que recrio com a mais intensa liberdade. Nossos corpos mantêm a mesma estrutura somática que nos trouxe até aqui, ao século XXI, sobrevivendo a todos os perigos. Continuam sujeitos à dor e à morte. Doenças foram debeladas; doenças, para as quais ainda não há cura, estão sendo estudadas, outras estão sendo geradas, quem sabe, no próprio coração da tecnologia.

Cientistas anunciam a possibilidade de produção de clones humanos, outros divulgam a maravilhosa notícia de que nossos órgãos poderão ser também substituídos quando houver necessidade: haverá hortas deles, e imensas, de procedência devidamente etiquetada; corações artificiais começam a conviver com corpos reais, as primeiras experiências têm sido transmitidas para o mundo todo. Por outro lado, a depressão ataca uma considerável parcela da população. Doença da alma para a qual, parece, não há cura. Não se pode cuidar apenas dos sintomas, diz a homeopatia, há que se buscar as causas. Mas se as causas são tantas e estão de tal forma dentro de nós, como em volta, há que se passar a vida toda num processo de prevenir prováveis ataques, como se vivêssemos em guerra.

Talvez haja essa guerra, de muitos inimigos, de inimigos tão ocultos que os confundimos com nossos obscuros objetos de desejos. Crianças, jovens, adultos e velhos, tomam remédios para que simplesmente consigam continuar suas vidas de todos os dias, sair da cama, estudar ou trabalhar, ir ao mercado. A depressão tira as pessoas de uma vida plena e bem vivida, impede-as de curtir pequenos prazeres, afasta-as das mais simples e pequenas alegrias. A dependência química aumenta, sem que se consiga controlá-la. As drogas vão se tornando mais fortes do que a resistência humana aos seus efeitos.

Porém, mesmo agora, o mundo continua sendo vivido ainda de modo pessoal, em detalhes que cada um conserva dentro da sua própria vida, nas cores das coisas caseiras que nos impedem de flutuar no éter de transitórios questionamentos. A privacidade ainda não foi extinta, e, apesar das imagens da Internética – personagem que *mora* numa casa-vitrina e que podemos observar, via *site*, a qualquer hora do dia, vivendo uma vida teoricamente igual à de qualquer um de nós –, conservamos a nossa rotina pessoal e diária.

As linguagens não verbais e a comunicação interpessoal dão conta de ligações e não-ligações que a nossa aflição não pode reconhecer. Junto a isso, a comunicação humana se amplia para muito além dos limites corporais, quando entra nas salas de bate-papo, quando conversa a longa distância, por meio de câmeras de videoteipe embutidas nos micros, que moram agora em nossos quartos, numa intimidade definitiva.

Conectados ou não eletronicamente, estamos todos plugados no mundo, navegando por mornas avenidas invisíveis, produzindo, no meio da multidão, um texto novo a cada instante, texto esse que, quando recortado por outros olhares, pode ser lido. Há muita clareza em algumas transmissões, há ruídos, há diferentes mensagens interligadas, amalgamadas, fundidas e mixadas, resultando quase que em outros objetos, nos quais a rea-

lidade e a ficção se encontram. Há transmissões não captáveis e línguas intraduzíveis.

Algo corre de um Eu para outro, estamos todos nessa teia de significados e significantes, num emaranhado em que informações se contrapõem, afirmam-se, contradizem-se; em que sensações e sentimentos díspares se fundem, fluem ou repelem-se. Um mundo difícil de ser interpretado, uma realidade múltipla. Somos múltiplos, a nossa unicidade se perdeu numa fragmentação de tempos e espaços, na pequena imensidão das telas incontáveis. Nosso corpo é trespassado por contínuas ondas: de rádio, de telefones, dos radares, de todas as comunicações. Sem que possamos vê-los, somos um feixe de raios dos quais já não há mais como fugir, somos invadidos pelo que não conhecemos, o ritmo dos nossos corpos é continuamente alterado, desrespeitado por necessidades que a vida diária nos impõe – as horas a serem trabalhadas, o pouco tempo dedicado ao lazer verdadeiro, tanta energia perdida!

Nossos corpos têm que se adaptar o tempo todo aos novos tempos, aos horários de verão, a levantarem-se quando ainda há escuridão e frio, aos tantos fusos horários. São obrigados a amoldar-se aos espaços fechados, onde se sentem espremidos e desconfortáveis, à promiscuidade que os corpos em volta proporcionam, à invasão do espaço próprio.

"Nosso corpo é regido por outra vida, pela vida de outrora, a vida no campo. Regido pela época em que as cidades não existiam", diz Thérèse Bertherat, em *As Estações do Corpo.*

Mas há também outros feixes, os dos significados que se apreendem através das ruas sem consciência, as inúmeras mensagens, sinais emitidos por outros humanos, pelas imagens digitais, também pela cor do céu ou pelo calor de um dia de verão.

Tudo nos afeta, o tempo presente passado futuro ultrapassa as nossas mentes, os nossos corações, transforma esses somas que somos em seres absolutamente datados, por um lado, e completamente soltos no tempo, sem raízes, por outro. Cercados pela multidão de muitos outros seres múltiplos. E uma profunda solidão incomoda os nossos invólucros humanos.

Somos seres antigos com as sementes do futuro plantadas em nós.

"Unimo-nos à caravana, poderia o leitor dizer, em determinado ponto; viajaremos até onde pudermos, mas, numa vida, não seremos capazes de ver tudo quanto gostaríamos de ver, nem de aprender tudo quanto ansiamos por saber". Vou buscar essa frase em *A Imensa Jornada*, de Loren Eiseley.

Cerco a minha alma da materialidade dos velhos livros já lidos, com suas capas conhecidas, suas cores, seus volumes e folhas amareladas pelos dias e anos vividos. Estamos cercados por pessoas, fios, coisas, espaços, que travam ou libertam; caminhamos no tempo como nômades, dentro dos minúsculos espaços privados, navegamos nas imagens virtuais e o nosso coração bate forte a cada conexão.

Fragmento V – Das Inventadas Conexões Invisíveis

Sentada no meu quarto, pela tela do computador vejo algumas pessoas passando numa esquina de Nova Iorque. É muito cedo ainda, o dia mal começou. Observo pela minha janela a transparência do ar, sinto a temperatura. Vejo pela tela a 5ª Avenida, lá também está frio e o movimento é pequeno àquela hora do dia. Posso brincar que sou, por momentos, a mulher de vermelho que observa o céu enquanto atende o celular. Posso imaginar. Então, as imagens vêm fortes e sou essa mulher andando num outro tempo, num espaço diferente daquele que é propriamente o meu. Ela não sabe que está sendo filmada, nem suspeita que alguém a observa, deixando-se transparecer através de um gesto nos cabelos, do olhar esperando o semáforo abrir. Não saberá nunca que está sendo assistida por alguém. Poderei, qualquer hora, estar sendo seguida por um olhar desses, a distância. Nada posso *fazer quanto a isso.*

Se, por um lado, realidades que não são minhas chegam em tempo real, o devaneio ao qual me entrego, ao contemplar a moça de vermelho, laça imagens

do passado, de outra rua que ficou gravada em algum lugar do meu corpo, de uma infância reinventada, sons de anu gritando no meio do dia, no meio do mato. Conexões que a mente arma. Bachelard, neste livro precioso que é *A Poética do Espaço*, diz que a imaginação habita lugares, espaços antigos, conseguindo conservar, dentro da gente, esses locais preenchidos por sensações inesquecíveis; essas imagens que trazemos em nós: uma paisagem vista de uma janela, uma casa que nos protege do frio, no calor de uma cozinha muito antiga, restam intactas, livres do tempo e de sua vertiginosa passagem. São momentos eternizados.

Para o anônimo das ruas, as vitrinas são profundamente atraentes em sua realidade de espelhos, em seus desejos inventados, em sua beleza cada vez mais asfixiante que enfeitiça, como uma bruxa, o olhar. A vida de todos os dias passa rápida, árida, deserta, sem nada do que se orgulhar, sem fatos objetivos nos quais o rosto humano se reconheça. O trabalho, um intervalo entre o ponto de entrada e o da saída; finalmente, o alívio ao chegar em casa, sobrevivente dos perigos das ruas, para poder ligar a televisão. Antes da era digital, o tempo passava mais devagar; hoje, as crianças já nascem com os olhos abertos e logo tratam de olhar bem as coisas, observar objetos, olhar diretamente em outros olhos. O espaço sofreu uma enorme transformação, não se deixando mais medir por distâncias reais, mas por distâncias inventadas pelo homem. Mais do que nunca, os espaços do devaneio nos transportam ao tempo eternizado de nossas vidas.

Esses lugares de individuação, onde somos, ou fomos, nós mesmos, podem abrigar-nos da instabilidade do mundo e, talvez, sejam eles que nos salvem da loucura e da esquizofrenia. E se as generalidades nos angustiam, o discurso de todas as vidas terá que ser remetido a uma humanidade comum, a essas características internas que nos dão a medida dos seres do mundo que somos, do grande mundo que nos pertence por herança.

Anunciam-se pesquisas relacionadas à quarta dimensão da matéria. Não registrei de onde veio essa informação, em meio a tantas, disso restou apenas o encantamento pelo desconhecido, um desconhecido que pode estar sendo desvendado enquanto escrevo. Quando, e se isso acontecer, analisaremos o mundo real a partir de novos critérios.

E meu corpo, esse universo que chamo de *Eu mesma*, conhecerá um outro comportamento, a partir do momento em que a física decretar um novo mundo – um mundo que agregue espaços interpenetrados e interpenetrantes, um mundo que possa anunciar outras relações entre tempo tempos e espaço espaços.

O biólogo Robert Furchgot comentou, numa palestra, que o acaso foi importante em suas descobertas, inclusive numa daquelas que lhe rendeu o Prêmio Nobel em 1998. Sinto uma alegria selvagem ao ouvir essa declaração. Minha mente traz, sem que eu conscientemente busque, uma imagem de Merce Cunningham contando como criou uma coreografia com a riqueza das imagens casuais que o seu olhar de artista ia recolhendo da sua própria vida e de outras tantas que cruzavam, eventualmente, o seu caminho. Ensaio e erro. Liberdade.

Muitas de suas coreografias nasceram desses movimentos aleatórios, do simples e corriqueiro movimento humano nas ruas, angulado, fotografado por uma percepção pronta para produzir formas artísticas. O movimento e a ausência de movimento, uma pausa, muitas pausas. A sonoridade e a procura do silêncio que envolve cada som. John Cage. Os traços e o vazio entre os espaços preenchidos. Opções para se organizar um imenso caos, o sempre desafiante caos.

Conheci um poeta que perdia horas vendo imagens numa televisão sem som. Dizia que essa junção de coisas que o seu olhar colhia, ao acaso, criava mundos inesquecíveis, realidades que ele não seria capaz de pensar sem a ajuda desse *puro lixo visual*.

Fragmento VI: Por entre a Paisagem das Ruas

As ruas são paisagens por onde passeia o olhar. A vida, toda ela, pode ser vista, hoje, como uma paisagem

sempre mutante. Em cada rosto humano uma história, um texto que as palavras atravessam, na qual as palavras se escondem, mesmo quando ditas, entre, antes, atrás. As ruas, como se já não bastasse a sua natural complexidade, são invadidas pela ficção que vem dos seus espaços, antes preservados, diretamente para a vida real. São palhaços, *performers*, camelôs, que cantam, dançam, representam. Espetáculos ousam perseguir a magia, antes ritualizada em espaços convencionais, por ruas e outros espaços vazios; qualquer espaço é possível aos *happenings*, ao teatro fora do teatro (respiros, risos na tarde), à dança que procura o palco das praças e calçadas, que se atreve nos vãos livres dos prédios, às intervenções, à música que ganha o ar do meio dia, às passeatas em que personagens e manifestantes se misturam, uns representando, outros não. Quem saberá, de fato, quais os que representam?

A arte está nas ruas, não mais como transgressão ou quebra de limites sociais, mas como experiência, como pesquisa de suas especificidades estéticas enquanto linguagem, como importante e vital inserção no todo da sociedade. Transbordou dos espaços que a continham, talvez por um remoto desejo de novos ritos, talvez buscando, quem sabe, uma nova compreensão de seu receptor, novas formas para ser contida ou para conter o *incontível*. O homem das ruas, mais curioso do que perplexo, tem apenas que escolher se interage com esses fatos insólitos ou os ignora, se completa ou questiona, se propositalmente se engana. Quanto mais virtual se torna o mundo real, mais carnal, concreta e sensorial precisa ser a arte. Se o simulacro está em todos os cantos, como diferenciar, reconhecer, entre as várias manifestações ao redor de nós, aquelas ligadas a um outro fazer, ao fazer que tem apenas na realidade o seu suporte e medida?

Os rostos humanos pelas ruas, seguindo ou não o destino dos seus corpos. Os olhares, cada qual recortando, desse mundo de informações sensoriais, objetivas ou pseudo-objetivas, a sua realidade. A instabilidade rompendo a curva das esquinas, triturando o olhar nos pontos eletrônicos dos telões coloridos, nos cruzamentos das avenidas.

Cada ser espalhado pelas ruas ou sentado em sua sala, recortando das imagens todas as suas imagens pessoais, selecionando entre tudo que é ouvido o seu texto sonoro, colando aos *bits* visuais, sonoros, nas paisagens do seu próprio mundo: esse é o homem pós-moderno, esse somos nós, cada múltiplo indivíduo que um só corpo contém.

Cada corpo, um pequeno vasto mundo, soma pulsante escrevendo, criando, vivendo como é possível, confeccionando, dentre os retalhos escolhidos por seu ato de olhar, as suas, a sua definida e definitiva paisagem.

Os metrôs estão cheios neste começo de noite. As pessoas estão vindo e indo como sempre, cansadas, excitadas, tímidas, atrevidas. São pessoas deprimidas, saudáveis, enlouquecidas, contentes, que os vagões limpos acolhem, enclausuram, transportam. Do meu corpo para os outros, o calor se transmite, o suor, os vários cheiros e perfumes. Tento me mover, conquistar o meu espaço vital. Meu corpo se prolonga em corpos desconhecidos. Não me movo. Farejo a noite como um bicho no meio da floresta, preciso estar preparada para me defender do ataque inimigo. Passam as luzes de mais uma estação. Sigo, no entanto, domesticada e imóvel. Sou cidadã do mundo. Mas sou também um animal encurralado, que sente medo da rua escura que me espera ao sair da estação, medo da caminhada pelas ruas onde os postes estão apagados, um sim outro não.

Um animal que não se acostuma com as paradas inexplicáveis dos trens sob a terra. Meu coração se acelera, minha boca está seca, meus ombros doem pela tensão da imobilidade, os olhos ardem com as luzes de néon.

Fragmento VII: O Corpo como Espetáculo Assumido

Pina Bausch veio ao Brasil. Fui ouvi-la no Instituto Goethe e sentei-me no jardim, num ponto bem localizado de onde pudesse ver o seu rosto. Bela em sua magreza, com suas vestes negras, seus olhos azuis que de repente se perdiam, doce entre as folhas das árvores mais próximas, lá estava ela. Muito próxima.

4. Espetáculo de pesquisa apresentado pelo Núcleo de Artes Cênicas do SESI de Campinas sob direção de Inês Vianna nos anos de 2002 e 2003. *Bruta Flor* tem texto de criação coletiva a partir de relatos da vida dos próprios atores. Foto: Cristina Bueno.

5. Bonecos fazem parte do espetáculo *Victor Hugo*, de Ilo Krugli, apresentado pelo teatro do Ventoforte no ano de 2003. Foto: Sônia Azevedo.

É uma coreógrafa pós-moderna. E isso é só um pensamento que me chega na temperatura amena da tarde. Pina transformou a linguagem da dança unindo, num mesmo corpo de baile, seres os mais diferentes, dos mais variados aspectos físicos e estruturas corporais, pesos e alturas. Com diversas e fortes personalidades. O seu estilo vem do expressionismo, na linha direta de Kurt Joos, seu mestre. Informações que a lembrança traz enquanto examino o seu semblante: seus olhos são tranqüilos, seu rosto tem a plenitude e o vazio dos verdadeiros artistas.

Com suas coreografias, Pina mostra corpos dotados de técnica irrepreensível, mas corpos que não precisam demonstrar o que sabem fazer, corpos que destoam do estereótipo do bailarino tradicional.

São corpos aflitos e tão carnais que, por meio dessa dialética presente na arte, são, ao mesmo tempo, absolutamente transcendentes. São seqüências, longas narrativas, repetições obsessivas. São frases, por vezes cristalinas e tão simples! Podem ser fruto de fragmentos reunidos ao acaso, postos lado a lado, porque sim, porque era só ali que poderiam estar, sem compromisso com a linearidade nem com qualquer lógica.

O seu *teatro dançado*, como ela o chamou nesse dia, é um desafio textual, no qual as leituras são e serão sempre múltiplas, em que as informações são amalgamadas a esse tecido habilmente preparado; em que se cola, repete-se, rasga-se o fluxo lógico em deslocamentos insólitos e de muitas leituras. Um tecido em que realidade e ficção transformam-se, por misteriosa e impensada alquimia, em alguma outra coisa.

Nesse *teatro dançado*, Pina tenta responder às suas próprias perguntas, perguntas que divide com seu elenco, ao pedir deles respostas pessoais. Respostas faladas, escritas, dançadas ou mesmo desenhadas. Casualidade, outras interferências que venham a se mesclar durante o processo de criação. Pina cria entrelaçando arte e vida, alguém pode estar triste, alguém está amando, ou é inverno; enfim, tudo tem importância, tudo que acontece dentro e fora de cada pessoa interfere, tira, acrescenta, impõe-se.

Nessa tarde, no meio de um silêncio de pássaros, lembrei-me de Isadora Duncan e de sua busca pessoal de liberdade através, também, da dança . O vento do inverno derrubava ainda as folhas das árvores e Isadora passou flutuando na minha memória, rodopiando livre num silêncio sem histórias. Depois dela, o problema da dança passou a ser o da escolha, não mais o das normas e obrigações. Pensei em Stanislávski e em sua busca de uma interpretação tão natural e próxima da realidade quanto possível. Esse grande homem de teatro sabia que o mais difícil era a simplicidade na atuação, a transparência das emoções e o seu controle no palco. Nessa tarde, no Goethe, ouvi também o nome de Judith Malina. Lembrei-me dos anos de 1960 e da chegada ao Brasil da expressão corporal, da visita do pessoal do Living, como os chamávamos, dos laboratórios nos quais apenas a sensação importava, uma sensação sem formas, a ênfase nos processos e o desprezo pelo produto.

Corte rápido para os dias de hoje. O mundo das artes cênicas vive uma espécie de nova e interessante contemporaneidade; as técnicas de teatro e dança dissolveram-se num mundo de informações práticas, sem origem precisa. Todo esse saber por vezes desconhece as raízes dos métodos usados, alguns até muito antigos, assim como nos trazem os livros, arquivos, fotos e estudos de vários pesquisadores. Muitos artistas dizem possuir métodos próprios de trabalho e ensino, e as técnicas, ao se misturarem sem critério, vão se dissolvendo numa geléia informe, próxima do nada. Apesar de toda informação disponível, muito mais acessível agora do que na década de 1980, tudo se arrisca a diluir-se entre as intersecções e recortes que o pesquisador faz para seus exames minuciosos, nos limites que o artista julga ilimitados, da sua própria criação.

Outras notícias ao acaso: no *Jornal da Tarde*, 12 de setembro, leio que Gabriel Villela vai encenar *Sonho de uma Noite de Verão* às margens do Rio Negro. Que a platéia, por onde viajar o espetáculo, irá acomodar-se em redes numa enorme oca. Que o espaço das represen-

tações será uma oca ambulante. Estou cansada demais para refletir sobre isso.

Fragmento VIII: Um Banco de Imagens à Disposição ou o Enquadramento dos Corpos

A televisão, esse grande *shopping* eletrônico entronizado no altar de nossos lares, emite, por entre os nossos olhos e as imagens que nos são oferecidas, corpos contextualizados, corpos tornados objeto de consumo fácil. Estamos à sua mercê: os pratos servidos são de fácil digestão. Um rosto bonito, uma expressão desesperada, um meio rosto, apenas um pé. Nosso olhar é levado por estradas bem-sinalizadas. Difícil escapar pelos acostamentos, encontrar saídas vicinais. O produtor dessas imagens sabe que tudo vira produto, fábrica de desejos fúteis, máquina da não-crítica, do não-pensamento, massificação que já não convence ninguém. Na televisão é o olhar do emissor que recorta e fatia. Tudo já vem pronto. Ponto.

Viagem no tempo: no palco, a luz e o cenário abrem o ângulo do nosso olhar. Isso quando há palco. As experiências dos anos de 1960, as propostas de uma arte que se aproximasse, que pudesse mesmo ser confundida com a vida, que nos tornasse, mais do que meros observadores, cúmplices e atores dos acontecimentos. A época da expressão corporal, a chegada da antiginástica, da pesquisa dos movimentos sem modelo, a não-cópia, a busca de vencer limites pessoais e não os limites impostos. *Happenings* quebrando paredes simbólicas e reais do edifício teatral. Dos anos de 1960 para cá, muito tempo passou, muita coisa aconteceu. A arte busca outros espaços cênicos, os rituais envolvem uma formalização e um cuidado técnico que os *happenings* haviam abolido: mesmo num hospital desativado, num prédio antigo da polícia federal, num templo, na vitrina de um açougue, num banheiro, num túnel, o que se vê são arranjos formais bastante trabalhados, dispostos com sentido e propriedade, desejados, planejados. Se o público faz parte do espetáculo, se se mistura aos atores, se é colocado como cúmplice e sua presença é revelada pela mesma luz que ilumina o ator, se está também em cena ou se esconde na escuridão da platéia apenas como testemunha, pouco importa. Em tudo está, claramente, colocada a busca de humanização por intermédio da arte, a proposta de uma vivência real, física, inteira; uma inserção de corpos reais no espaço da ficção: o suor dos atores, a proximidade do público, a pouca ou nenhuma distância entre aquele que age e aquele que assiste, o quase toque, ou até mesmo o toque. A realidade humana é, sempre e antes de tudo, uma realidade carnal. E real. E o teatro e a dança, apesar do ecletismo das propostas contemporâneas, apontam caminhos físicos que se afirmam como tais, abrindo mão da tecnologia e de seus mágicos recursos. Somos atores ou atuantes, como se queira, seres humanos inquietos com e a partir de sua própria humanidade, que precisam afirmar-se, perecíveis, como são. Que se afirmam, cada vez mais, pela sua própria e inevitável presença, pela precariedade da própria existência, pelo tempo que continua, inexorável, a passar, e que é tão sensível num espetáculo, no aqui-agora das nossas materialidades tornadas ou não espetaculares, pela não-perenidade, pela proximidade da morte, destino mais que comum.

O teatro e a dança se encontram na fronteira: ambos questionando limites, destruindo limites. Essa postura das artes da cena, especialmente desenvolvida a partir dos anos de 1960, desmistifica a aura do artista e chama o cidadão comum para assumir o seu papel de co-criador, corporalmente falando. A dança-teatro é fronteiriça, descobre uma zona intersectiva entre essas duas fronteiras, afirma-se, não como mistura das duas artes, mas como dona de um território que vai escrevendo sua própria história e que pretende autonomia.

Os *performers* utilizam-se da liberdade que a ausência de suportes traz para brincar com o efêmero, paredes são pintadas para serem demolidas, corpos são desenhados, adquirem *status* de arte, são fotografados e depois retornam à rotina de serem novamente, e apenas, pessoas.

Um bonito exemplo me ocorre: Rosel Grassmann, fotógrafa e artista plástica, em seu projeto *Pessoas Colori-*

das[2], trabalha o corpo de seres que, assim modificados pela arte, vivem uma nova realidade corporal. Dessa vivência ficam as fotos que a artista expõe.

As artes plásticas, por meio de suas instalações, conclamam o homem comum a entrar na obra, a viver suas propostas, tocar, cheirar, a se relacionar com texturas e contextos físicos. A arte torna-se vivência corporal. Intensa. Assumida. De fruição muitas vezes difícil e comprometedora.

Num palco tradicional, um bailarino dança atrás de uma cortina, não posso ver seu corpo ou rosto, vejo somente pés que se movimentam enquadrados por uma janelinha pequena aberta num telão. Procuro com meu olhar a continuação daquele corpo: agora são dois os bailarinos ou bailarinas, duas mãos surgem no alto, se encontram, serão da mesma pessoa? Deduzo que não, mas não posso ter certeza. Um cenário feito de janelas, algumas fechadas, outras abertas. Não por acaso, o espetáculo chama-se *Esquartejanelas*, do Grupo Natura Essência, de Santos. Atrás desse cenário acontece toda uma dança que não posso ver. Às vezes, como que por acaso, o olhar fisga um trecho, um pedaço de movimentação, um recorte no todo de uma movimentação que não é mostrada.

Começo a me aborrecer, tento adivinhar, completando os deslocamentos com minha imaginação, adivinhando. Quando o espetáculo já está terminando, um bailarino sai por uma portinha e, depois desse, um outro que tomba imóvel. Pode haver uma história, podem ser muitas as histórias, não há necessidade de histórias. Acabei criando a minha história.

Os bailarinos dançaram, já que parece ser esta a arte dos bailarinos, porém não nos mostraram essa dança e, agora, se despedem. O resto se depreenderá com o tempo, talvez que uma ou outra pessoa siga pensando, completando formas e figuras, alinhavando quadros, que outras saiam irritadas e tentem se esquecer do assunto. "Não entendi nada!", escuto um homem, indignado, falar para a mulher, que apenas balança a cabeça, compreensiva. Caminho para casa achando divertida a vida!

2. R. Grassmann, "Pessoas Coloridas", projeto inserido no artigo "Corpo e Artes Plásticas", em *Revista Repertório*.

No teatro e na dança, uma diversidade de estilos, a mescla de estilos. A dança e o teatro inseridos na era digital, com um incrível arsenal técnico-operacional: aparelhagens revolucionárias de som e luz, mesas computadorizadas que já *conversam* com seu operador, técnicas artísticas misturadas ou agregadas, objetivando formas diferenciadas.

O rigor do clássico caminha lado a lado com a soltura das técnicas modernas e contemporâneas. O corpo pode buscar o rigor técnico de diferentes maneiras, e soltar-se, também, de modos diversos. O texto dramatúrgico pode ser seguido à risca, como pode ser criado de modo participativo num trabalho conjunto entre diretor, dramaturgo e atores; tudo isso já difere muito daquilo que chamávamos criação coletiva, pode nem existir texto, no sentido tradicional. Uma coreografia é dramaturgia, os deslocamentos são frases, os gestos do bailarino são palavras desse texto.

Não há mais nada a romper, os caminhos são singulares, o artista recolhe do ambiente as técnicas das quais necessita, o estilo a partir do qual deseja criar. Os trabalhos serão únicos e pessoais, ou únicos e grupais.

Happenings, *performances* e instalações seguem existindo, espalhando a arte por todos os lados, ampliando assim o seu alcance, indo buscar o povo, como cantou Milton Nascimento, *aonde o povo está*. Nesse sentido, ampliou-se o alcance da arte, mesmo que se tenham esgarçado os seus contornos e tornado inconsistentes ou apagados os seus limites.

O *Living* completou quarenta anos, outros grupos americanos dos anos de 1960, voltados para a linguagem corporal de seus atores, existem desde então, agrupando ao seu redor outro sem-número de grupos de pesquisa, transformando os seus espaços de representação em centros culturais, espaços geradores de cultura, multiplicadores.

Fragmento IX: Desde Sempre e até Quando

Seguem os homens vazios de si mesmos, dispersos em múltiplos espelhos nos quais não mais se reconhecem; têm por companhia sua paranóia e esquizofrenia.

Os quadros fogem dos suportes tradicionais e recortam os corpos representados, mãos, pés, cabeças soltas, peças de um quebra-cabeças impossível de montar. Esquartejamo-nos, esquartejamos a pouca realidade que nos resta. As artes convivem com o efêmero das não-exposições, dos grafiteiros, dos pichadores das ruas e dos túneis. A música cede espaço aos *rappers* e a dança cresce nas periferias, com a cultura *hip-hop* e o *street dance*. As instalações agregam objetos aos corpos, ou corpos retalhados, mosaicos em que a figura humana se despedaça, une-se sem lógica nem qualquer esperança de realidades conhecidas.

O corpo torna-se mais e mais um objeto: de culto, de estudos, de exposição desnecessária – troca, inversão, inconsistência, estranhamento ao qual vamos nos acostumando dia a dia. Talvez já nada disso importe.

O mundo das formas ilógicas que povoam nossos sonhos, que atormentam a nossa insônia e compõem as trilhas dos pesadelos agora se apresenta tão próximo! É assustador que o mundo tenha se tornado tão permeável; que tudo possa ter um sentido oculto ou que não exista, por fim, nenhum sentido.

A lógica da loucura, a intensa virtualidade que garante até mesmo o sexo sem encontro de corpos já faz parte da nossa vida real. Homens criadores de seus próprios universos projetam sonhos secretos e secretas fantasias através dos caminhos do computador. O inconsciente comanda a retidão do pensamento lógico, e as imagens que se conseguem pela intervenção eletrônica alongam o dia-a-dia insosso, engrandecem o que é *prosaico*. Há beleza nos seres siliconados e lipoesculturados, mas há também o vazio: cria-se uma nova raça humana de seres intoleravelmente perfeitos, que desconhecem o seu futuro. Há aqueles que desejam a vida eterna e pedem para serem congelados, há aqueles que preferem ser clonados, como se uma cópia pudesse ser aquilo que eles são. Mas talvez seja isso o que o ser humano deseje: inventar-se como o ser inexistente e eterno dos seus maiores sonhos, embrenhar-se por caminhos intermináveis e absolutos.

O paraíso oferecido, aqui mesmo na terra, usa do *fake* para enlouquecer com desejos questionáveis que levam a lugar nenhum, exceto àqueles da mais superficial textura.

Fragmento X: O Corpo do Homem Pós-Moderno

O homem pós-moderno é um homem esquecido de si mesmo em frente ao computador, em sofás macios enquanto repousa, em cadeiras pouco anatômicas enquanto trabalha. É um homem que precisa adoecer para se dar conta de que é, antes de tudo, um corpo.

Tal ser estressado e com uma energia contida, que não encontra vazão no seu dia-a-dia, vive em permanente desequilíbrio, sem prazer nas tarefas a que se propõe. Tem a compulsão de manter-se ocupado e atordoado, trabalhando todo seu tempo útil. Suas horas de lazer encontram uma agenda lotada de atividades e compromissos. Sua vida é obrigatória.

Num ato de perversidade, esse mesmo corpo, obrigado a viver uma vida sem sentido, expõe-se, maravilhoso e bem-torneado, em *outdoors*, fotos de revista, *banners* e imagens de televisão. Auto-exposto como qualquer mercadoria nos supermercados da mídia, esse ser contemporâneo e compactado vê as suas intimidades corporais fotografadas, as suas carnes filmadas e escaneadas, escancarando-se para uma multidão enfastiada. Assim somos hoje, no início do terceiro milênio: vivemos uma realidade corporal multifacetada e, na maioria das vezes, assexuada, brincando de seres humanos liberados. Os tabus relacionados ao corpo e à vida desse corpo fazem com que ele continue sendo, para nós, um estrangeiro.

Segundo a maioria das terapias corporais, esse novo corpo, preso nas armadilhas de sua atualidade, não quer pensar em nada. Embora o homem pós-moderno seja um homem-cérebro, o seu corpo deseja viver sua vida de corpo, enquanto a sua alma quer conhecer o fim da solidão. Nó existencial.

Para situar essa realidade corporal atual, vou localizar algumas técnicas de trabalho, tanto aquelas que tra-

tam o corpo no cotidiano, quanto aquelas que cuidam do corpo do ator, do dançarino e do *performer*; considerarei também, além dessas técnicas, alguns dos princípios que as regem.

Ao considerar os princípios utilizados na maioria das técnicas corporais atuais, vale lembrar que muitos deles, mesmo que disfarçados pela hibridização atual, remetem a uma antigüidade de mais de 3.500 anos.

Sendo assim, partirei do princípio de que a pós-modernidade adotou todos os procedimentos conhecidos até o momento, em decorrência da liberdade pós-década de 1960, aliada à facilidade de circulação da informação. Um pouco de história esclarece que os anos de 1970 recusaram a ginástica e os treinamentos físicos clássicos por sua rigidez, tanto na repetição compulsiva dos exercícios, quanto no seu autoritarismo rítmico; foi por essa época que a expressão corporal trouxe a não-forma, o relaxamento e os alongamentos espontâneos, o ritmo individual, a primazia das sensações e a busca de autoconhecimento. A liberdade corporal e sexual dos anos de 1970, trazida pela liberação dos costumes, pelos pressupostos contidos na obra de Wilheim Reich, pela chegada ao mercado da pílula anticoncepcional e pelo fim da virgindade compulsória, marcou toda uma geração. Ter um corpo livre, naqueles anos, era fato político.

Tornaram-se populares trabalhos ligados à *gestalt*, às técnicas de autopercepção, autoconhecimento, autocontato. Técnicas, como as de Matthias Alexander, Ida Rolf, Alexander Lowen, Moshe Feldenkrais, Thérèse Bertherat, entre outros, tornaram-se cada vez mais conhecidas: eutonia, RPG, antiginástica, bioenergética, *rolfing*, consciência pelo movimento. Algumas delas, trazendo o nome de seus próprios pesquisadores, são procedimentos muito simples que se baseiam na auto-observação do praticante em posições específicas. Muitas delas nasceram quando os seus criadores se arvoraram em objeto de suas próprias pesquisas, unindo procedimentos diversos a essa relação experimental com o próprio corpo. Impõe-se, desde então, um caráter metodológico pessoal, na medida em que, como na homeopatia, o paciente dá a medida da sua doença e indica os caminhos da própria cura.

Os anos de 1980 disseminaram, no terreno das artes, princípios que já vinham sendo utilizados em segmentos de pesquisa específicos: mistura de estilos, criação de novos exercícios e formas através de colagem e superposição, recorte e descontextualização de frases de movimento, estreitamento de laços entre vida e ficção, entre movimentação natural e ficcional; simultaneidade no uso de signos corporais opostos; criação de textos corporais sujeitos a múltiplas leituras; desvinculação entre palavra-emoção ou corpo-emoção, encadeamentos de seqüências casuais, circularidade e repetição obsessiva de gestos; construção e desconstrução de frases de movimento; colagem e superposição sígnica, separação corpo-voz-palavra, uma forte ação do inconsciente do artista na criação das formas e, finalmente, ausência de linearidade e enredo.

Embasando toda a listagem anterior, estão os principais nortes de quase todos os métodos corporais contemporâneos: rebaixamento do centro de gravidade do corpo, utilização desse centro físico, situado na região pélvica, como gerador de energia vital e dos grandes movimentos que dão fluência ao todo corpóreo, a importância da respiração abdominal e o trabalho em estado de vazio, somente alcançado por meio da meditação e do autocontrole.

Juntam-se a eles: leveza e peso, contração e expansão, avanços e recuos, subidas e descidas, aberturas e fechamentos, saltos, giros e quedas, vindos diretamente de pesquisadores, dançarinos e coreógrafos, como Laban, Lisa Ullmann, Kurt Joos; Martha Graham, Merce Cunningham, Paul Taylor, Twyla Tharp.

O conceito taoísta de vazio – ao mesmo tempo totalidade e plenitude, algo sem forma ou substância, princípio e fim de tudo –, já mesclado aos cânones da dança moderna, alicerça agora o exercício corporal contemporâneo e uma grande parcela do universo artístico em geral.

Alguns princípios formais encontram-se em sintonia com princípios técnicos: o elemento aleatório na composição de cenas, coreografias, e na ampliação de repertórios gestuais, cada vez mais nítidos e precisos, a racionaliza-

ção no uso do corpo, a importância dos movimentos naturais em sua transposição para a arte, a descontextualização de signos e aquisição de novos sentidos.

Entre os artistas do movimento, há a procura de uma movimentação personalizada, reconhecível como uma assinatura, o uso desse repertório pessoal, mesclado à ficção, chegando até ao uso do computador para redesenhar esses gestos e projetá-los em novas seqüências coreografadas.

Para efeitos de análise, dividimos o assunto *corpo atual* em três tópicos: o corpo na realidade, o corpo nas artes da cena, o corpo nas artes da imagem.

O Corpo na Realidade

As terapias corporais do Ocidente incorporaram ao dia-a-dia de grande número de pessoas técnicas de tratamento oriental. O mundo oriental sempre olhou o ser humano como uma unidade na qual o corpo e a mente devem conviver em harmonia, sendo que a medicina chinesa é coerente com uma filosofia de vida que a tudo sustenta e antecede. Posturas e ensinamentos práticos têm como base os princípios do taoísmo e do zen-budismo.

Há algumas décadas, o Ocidente começou a praticar o ioga, o *tai chi chuan* e a meditação, conheceu a acupuntura e diferentes tipos de massagem. Nos últimos vinte anos, no entanto, alguns desses procedimentos foram sofrendo modificações, visando atender ao nosso atual e frenético estilo de vida. Foi assim com o *power ioga*, uma adaptação do tradicional ioga e a respeito do qual fala uma usuária entrevistada: "Não procurei esse trabalho a não ser pelo seu exterior, que é muito relaxante; desenvolve meus músculos, modela meu corpo". O *power ioga*, por exemplo, combina respiração dinâmica com a fluência de uma seqüência de movimentos em busca de maior energização do corpo. Foi coreografado a partir das posturas do ioga tradicional e visa trabalhar, integrada e organicamente, o corpo. Com certeza, um grande número de pessoas opta por um trabalho que pareça mais ativo do que as posturas e a imobilidade do método tradicional. Por trás do ioga há todo um corpo de conhecimentos que não é investigado nessa nova modalidade, uma filosofia e um estilo de vida que não são levados em conta, principalmente pelo usuário que pretende apenas benefícios exteriores.

Há, também, o *shiatsu express*, uma massagem expressa de apenas quinze minutos, criada em 1986. Em alguns locais, o tempo que se gasta já diminuiu para seis minutos. Desenvolvida com o objetivo de se obter, na sua aplicação, o máximo de lucro com um mínimo de tempo, essa técnica reformada eliminou procedimentos ligados a antigos rituais de relaxamento, à meditação e à busca do vazio interior. Uma cadeira foi especialmente projetada e o paciente pode ser atendido em *shoppings* e cabeleireiros da moda. Segundo usuários entrevistados, a massagem cumpre os seus objetivos, embora originariamente deva realizar-se em local íntimo, silencioso e na posição deitada.

Um centro de estética na Vila Madalena, em São Paulo, oferece: musicoterapia, aromaterapia, massoterapia, acupuntura, florais, *reiki* e moxaterapia, entre muitas outras atividades para combater o *stress*, enquanto uma clínica de medicina estética, no mesmo bairro, anuncia: lipoaspiração, lipoescultura, implante e redução de mama, preenchimento de rugas, rejuvenescimento facial, depilação definitiva e limpeza de pele. Tudo a ser realizado em ambiente perfumado e alegre.

Uma importante academia na região dos Jardins, também em São Paulo, tem na sua lista de ofertas uma série de programas que podem ser escolhidos de acordo com o gosto pessoal do cliente; pela diversidade das matérias listadas, pode-se imaginar que ninguém ficará sem o seu treinamento predileto: axé, *bodybalance*, *bodypump*, *bodystep*, *bodycombat*, pilates, *power ioga*, capoeira, *spinning* – sem esquecer os mais tradicionais, entre eles os vários tipos de ginástica, natação, danças de salão e musculação. Importante é aliar-se prazer a bons resultados performáticos. A velha aeróbica ainda continua existindo, com suas músicas frenéticas e ensurdecedoras, suas ordens gritadas como se estivéssemos em guerra, e também aparece disfarçada nesses novos trabalhos.

O homem-cérebro é igualmente um homem-aparência: deve ter as medidas certas e a idade certa: a mais jovem possível. Deve ter, apesar de sua vida difícil, um rosto relaxado, calmo e sorridente.

O homem contemporâneo pode escolher o método de trabalho que mais combine com o seu temperamento. O que ocorre, muitas vezes, é que desejos conscientes de mudança e aperfeiçoamento, que levam alguém a procurar ajuda nesse universo de novas promessas e vivências corporais, encobrem outros segredos que o inconsciente humano arquiteta e que somente Freud e a psicanálise explicam. Embora o corpo humano esteja sendo mapeado, possa ser geneticamente programado e alterado em seu destino vital, totalmente modificado pelas operações plásticas e pelo uso crescente do silicone e dos tratamentos para evitar o envelhecimento, restam em nós grandes zonas desconhecidas e misteriosas.

As facilidades atuais que o ser humano tem para modificar a sua aparência são ímãs para todo tipo de ilusão, terminando por mascarar as dificuldades do seu cotidiano: dificuldade de lidar com os sentimentos e de comunicação efetiva com o seu semelhante. Falta a ele a aceitação das diferenças, das imperfeições, do envelhecimento e da morte. Talvez falte, também, a experiência da felicidade.

O excesso de atividades disfarça a falta de respostas, a ausência de sentido para a sua existência, a falta de perguntas verdadeiramente importantes sobre sua própria vida. Porque o homem pós-moderno não aceita ser finito: ele costuma fingir que a própria morte não existe. E é em seu corpo-espelho que a passagem dos anos se faz ameaçadoramente presente.

O Corpo nas Artes da Cena

Para abordar o trabalho de corpo nas artes ligadas à presença cênica do intérprete, examinarei alguns exemplos dessas manifestações artísticas na dança, no teatro, no teatro-dança, nas *performances* e em todas as artes atuais, de fronteiras desenhadas ou apagadas pelo pós-modernismo.

Uma rápida análise das artes da cena contemporânea constata que os processos de trabalho dos grupos, bem como os seus produtos artísticos, são de uma total diversidade. Por sua vez, o corpo na cena contemporânea pode ser analisado de duas maneiras: como processo de trabalho e como produto. Mais do que no uso e na descoberta de novas técnicas, de novos *modos de trabalho*, é na utilização dos princípios pós-modernos, articulados diretamente, tanto na preparação corporal do artista como na estética corporal do espetáculo, que se definem os caminhos formais.

Muitos espetáculos espelham no corpo do intérprete a sua própria construção: mostram signos-fragmentos sem ordem clara, a serem costurados pelo espectador num trabalho solitário e pessoal.

Na dança, o mesmo acontece: dançarinos mesclam grande variedade de técnicas corporais em sua formação e em seu preparo diário: clássico, moderno, contemporâneo, lutas marciais, danças populares, *street dance*, *break dance*, *hip-hop*. De tal miscelânea técnica resultam repertórios gestuais e possibilidades coreográficas muito próprios de cada intérprete, que filtra e seleciona apenas o que lhe interessa, denotando, mais uma vez, o caráter pessoal de processo e produto. A gestualidade do *performer* é a sua escrita personalizada. Esses resultados cênicos são tão híbridos que, muitas vezes, nos perguntamos: Isso é mesmo dança? Ou será teatro?

O fato é que só existe um caminho num mundo de tantas possibilidades: aquele da escolha e seleção individuais.

Para o artista pós-moderno – e vamos colocar isso num nível bem amplo: para todo aquele que esteja experimentando falar numa linguagem de *agora* –, não parece fazer muita diferença o nome que se dê à sua produção.

Merce Cunningham e Bob Wilson, nos EUA, Pina Bausch, na Alemanha, Gerald Thomas, Antônio Araújo, Antunes Filho, Gabriel Vilela, Ulisses Cruz, Enrique Diaz, William Pereira, Sandro Borelli, Renata Melo, Denise Stoklos e Beth Coelho no Brasil, em meio a muitos outros nomes que poderiam ser citados, o que têm eles em comum? Todos se encontram numa dança

de fronteira com o teatro, ou num teatro fronteiriço com a dança, num teatro dançado, em danças teatralizadas, num teatro exercendo o seu direito de procurar novos espaços fora dos teatros, num teatro paisagem, em *performances* solitárias, em experiências com o movimento, num teatro de imagens. Indiscutivelmente, todos têm em comum a presença cênica de um ou mais corpos falantes.

Há, com todas essas transformações apontadas, a perda da qualidade técnica da dança, a perda da qualidade textual do teatro, a perda da nitidez formal das cenas e do acabamento dos gestos? Quero crer que não. Mas há riscos, talvez até mais para a dança do que para o teatro. Um dançarino não precisa mais vencer a força da gravidade tentando voar como os pássaros, porém o arsenal técnico, rico e variado, que a sua arte veio acumulando ao longo da história, não pode ser perdido, mesmo que a partir da dança moderna um simples andar contextualizado possa ser considerado arte.

Nas artes cênicas contemporâneas, o corpo ganhou muitos outros textos e leituras, tornou-se um texto também ele, pressupondo-se absolutamente contextualizado. A intertextualidade, as intersecções propostas, a fragmentação das imagens lineares e de seus signos e a convivência com uma realidade multimídia exigem um corpo absolutamente treinado e *esperto*, como diz o capoeirista ao seu aprendiz.

O corpo presta-se às imagens fotográficas e às múltiplas transformações possíveis dessa imagem, à digitalização e à transformação em uma outra coisa. A arte da *performance* tem, no corpo, a sua condição fundamental de existência; seja num depoimento solitário e autobiográfico, no qual o *performer* é também o seu próprio autor, seu próprio agente e objeto da arte, misturando sua vida à ficção que criou, seja numa *performance* coletiva, todas essas formas artísticas seguem princípios misturados, só possíveis na época atual.

O trabalho criativo, da mesma forma, tem nas imagens o seu ponto de partida e igualmente de chegada: sejam elas vindas do mundo interno do artista ou desse mundo de telões luminosos que o cerca, a profunda e constante inter-relação que se estabelece entre imagem, como isca propulsora de ações, como fonte de libertação dos mais fundos impulsos, e o próprio fato estético, é facilmente constatável.

Pode-se citar como exemplo Sandro Borelli: bailarino nos anos de 1990, ele se volta para o teatro e começa a pesquisar aquilo que chamou de um *teatro coreográfico*, a partir de textos fortes em imagens que investigam, traduzem ou questionam o comportamento humano. O intérprete trabalha com a técnica clássica, o *contact improvisation* e outros princípios da dança moderna na preparação corporal de seus atores-dançarinos.

Ivaldo Bertazzo, para citar outro e muito diferente exemplo, alia conceitos diferentes numa mesma busca: o seu último espetáculo, *Mãe Gentil*, é um grande *mix* que a tudo agrupa: teatro musical, mímica, projeções de vídeo, coral, dança-coral de seus *cidadãos dançantes*, num intercâmbio entre grupos culturais diversos, artistas e não artistas. Nele, nota-se a valorização de ritmos e a visão plástica daquilo que poderia ser definido como *corpo brasileiro, ou corpos brasileiros.*

O *performer* Antônio Nóbrega, que transita com sua simplicidade de *brincante* entre música, canto, teatro e dança, cria *O Marco do Meio Dia*, recuperando antigas tradições populares, distantes do homem urbano e ao mesmo tempo próximas, por meio de uma linguagem contemporânea e brasileira. A mistura de uma cultura de fortes acentos regionais com novos recursos tecnológicos, levando em consideração necessidades diversificadas do homem do nosso tempo, faz lembrar a antropologia teatral de Eugenio Barba. Porque, sem dúvida, há muitos Brasis dentro deste nosso Brasil que Nóbrega percorre.

Nesse belo roteiro de Nóbrega por lugares e situações brasileiros, corpos cheios de ritmo e energia buscam, sobretudo, a comunicação com a platéia.

Nos dois últimos espetáculos de Felipe Hirsch, ambos com o magnífico ator Guilherme Weber: *A Vida é Cheia de Som e Fúria* e *Nostalgia*, há o uso de uma tela, que tapa toda a boca de cena e na qual, em alguns momentos, projeta-se um filme. Esses novos recursos am-

6 e 7. Raimundo de Arruda Sobrinho mora na ilha da Avenida Pedroso de Morais, em Pinheiros (SP), há muitos anos. Escreve sem parar, todo o tempo de sua vida. É um homem extremamente inteligente. Fotos: Sônia de Azevedo.

pliam o fato cênico, esclarecem, acumulam e informam, não importando mais estilos estéticos nem ortodoxia técnica. O ator está corporalmente presente e pode contracenar com a sua própria imagem, com imagens do seu passado, com um seu futuro inventado. É um corpo que narra distanciado, que se envolve, que empresta o seu corpo e que contracena com lembranças.

Recorro a mais um exemplo, desta vez um trabalho desenvolvido por uma pesquisadora de danças populares, de nome Inês Vianna, orientadora do Núcleo de Artes Cênicas do Sesi, de Campinas. Com o seu elenco de jovens alunos, ela montou um espetáculo baseado em texto de Brecht, que chamou, à semelhança do original, de *Círculo de Giz*. Como processo de criação e preparação dos atores, ela utilizou-se do *Cavalo Marinho*, manifestação folclórica do Nordeste na qual cada participante desenvolve sua dança pessoal. Utilizou também princípios orientais ligados aos chacras, à respiração e à veiculação de energia no corpo do atuante. Basicamente utilizando os chacras dos pés e dos joelhos, ela fez com que todos os movimentos de cena começassem dessa forma. O texto brechtiano foi trabalhado com liberdade: reduzido, fragmentado e colocado numa situação cênica de cordel. Esse processo de criação, com múltiplos e tão diferentes componentes capazes de se auto-imbricarem, foi sendo conduzido pela direção como que num método de *sampleamento teatral*. O resultado formal final é totalmente híbrido e fascinante.

Samplear, termo usado na música, em que se mistura duas ou mais melodias com resultado imprevisto, é mais do que mixar; é não apenas misturar coisas diferentes, mas também fragmentá-las, transformá-las e ligá-las sem lógica ou linearidade: há, nesse ato, como que um processo de fusão, que pode resultar num objeto novo e entrelaçado àqueles que lhe deram origem.

O Corpo nas Artes da Imagem

Uma reflexão sobre o corpo como imagem deve começar por Andy Warhol e seus famosos retratos. Por meio dele, a fotografia, que até os anos de 1960 não estava ligada à arte, galgou novo patamar. Imagens fotografadas passaram a ser ponto de partida para pintura e novos suportes, em que duas ou mais técnicas plásticas se completavam. O que Warhol criava, unindo imagem clicada e pintura, passava a ser uma outra coisa, antes inexistente; a imagem de um rosto ou corpo podia sofrer transformações na forma, nas cores, virar quase um quadro, até mesmo algo diferente de um quadro.

De lá para cá, uma infinidade de artistas vem contribuindo, com modos absolutamente novos e pessoais de resposta plástica, para o seu estar no mundo, transformando inclusive as suas próprias imagens corporais.

Assim como um corpo pode ser pintado – e isso aconteceu em todas as épocas da história da humanidade, por diferentes motivos, identificando a pessoa pintada como indivíduo único ou como membro de uma mesma *tribo* –, a *body art* traz a possibilidade da criação de marcas próprias de identidade em anônimos seres humanos.

Pintando o seu corpo, ou deixando-se pintar, uma pessoa subitamente sai de sua rotina cotidiana – a de ser um corpo como os outros corpos – e é alçada à condição de objeto único, de persona inconfundível.

Do mesmo modo funcionam os *piercings* que os jovens adoram e que os referencia como tais, bem como as tatuagens que marcam seus corpos para sempre. Esses enfeites, jóias, cores e desenhos aplicados nas peles verdadeiras, fazem parte da vida, mas invadem também aquele terreno mágico em que a arte se instala, configurando uma espécie de personagem. De fato, esses procedimentos não são novos na história da humanidade: os homens pintavam-se, mutilavam-se ou se ornamentavam por motivos tribais ligados a antigos ritos. O uso atual confere a essas *velhas* práticas um caráter contemporâneo e destaca os indivíduos como desenhos que se sobressaem na multidão.

Os anos de 1980 e 1990 voltam-se para os sentidos e as emoções. Fantasias sobre o corpo humano, seu interior, seus processos vitais, explicitamente expostos, habitam *sites* da Internet e são utilizados por artistas de várias partes do mundo, tais como: Mimmo Paladino,

Miguel Barceló e Bruce McLean, para citar apenas três. A arte mostra fragmentos de corpos, pedaços quase irreconhecíveis, órgãos internos que, deslocados de seus cenários usuais, atrevem-se a nos assombrar em novas e delirantes imagens. Já Rosangela Rennó, ao trabalhar com negativos de fotos de identidade, transforma corpos ou fragmentos de corpos em uma nova e inquietante cena, em paisagens onde o olhar navega inquieto.

Novamente, retomam-se aqui procedimentos tais como: fragmentação, descontextualização, novas e aleatórias organizações. A mistura de vida e ficção também é nítida em Cindy Sherman, quando utiliza sua própria imagem em auto-retratos. A própria foto ampliada, por si só, e numa dimensão muito maior que a real, causa estranhamento.

Isso acontece igualmente com as fotos de Alex Flemming que fazem parte da Estação Sumaré do Metrô de São Paulo: são inquietantes esses rostos cobertos de palavras e frases, algumas das quais se lê, outras que se tenta adivinhar ou que se adivinham. São estranhas essas presenças grandes, anônimas e silenciosas, que nos observam de qualquer ponto da estação. Enormes presenças humanas saindo dos vidros.

Último Fragmento: Embora não Haja um só Mundo

Nas *praças da periferia*, meninos jogam capoeira ao anoitecer; seus corpos magros e ágeis giram leves em pleno ar; um casal de namorados observa a lua imensa que se levanta entre os prédios da Cohab; mendigos acendem uma fogueira bebendo cachaça; escurece um pouco mais e, muito longe, o tráfego intenso das avenidas traz um som que parece inventado e que é quase musical.

Na periferia, a saúde é precária, os hospitais públicos tentam conter uma dor que não tem fim, que talvez nunca não tenha fim. As filas se organizam silenciosas e conformadas através daqueles corredores frios. Essa é uma imagem que minha mente registra, trazida da vida real. Nesses lugares, a dor costuma ser quieta, como se fosse, desde muito, uma muito velha amiga, como se fosse uma amiga de quem se tem um pouco só de vergonha. As escolas são precárias e alvo de constante vandalismo. Os professores e funcionários vêm dos mesmos lugares de onde chegam os alunos.

Os excluídos dessa revolução, desse *maravilhoso mundo novo*, do qual tratamos até este momento, ficam à beira, incapacitados de entrar nesse jogo, não merecedores do paraíso.

Aumentam-se as distâncias interpessoais, por um lado, aprofundam-se os laços dentro das *turmas*, criam-se línguas fechadas dentro de grupos, de *gangs*, fecham-se os homens em agrupamentos, nos quais eles encontram os seus semelhantes, condensam-se os gestos em códigos fechados aos *de fora*.

Externamente aos grandes centros de conhecimento e conexão, uma outra civilização cresce à margem. Um homem sobe uma ladeira difícil, ele se curva ao peso da carroça: homem muito magro, negro, de olhos fundos, puxa uma carroça subindo a rua; os carros buzinam irritados e os homens, bem-vestidos, conectados aos seus celulares com os pés ligados ao acelerador de seus carros, não querem ver o homem magro, de pernas tortas, que se atrapalha sob o peso que carrega e que se envergonha de sua própria condição.

Acendem-se outras fogueiras ao luar, há cânticos muito longe, não se sabe se causados pelo vento nos coqueiros, se trazidos pelas ondas que se quebram nos rochedos; um homem volta para casa numa canoa a remo, uma mulher, cansada de esperar, dá à luz, sozinha, uma menina que se chamará Maria.

Na solidão da noite mais escura, Maria chora o seu primeiro choro.

Um céu estrelado paira imóvel por sobre seu corpo pequeno.

Últimas Reflexões

O nome deste trabalho bem que poderia ser invertido: "O Pós-Modernismo no Corpo: Obra Sempre Ina-

cabada" pois tanto a questão do corpo inserida no conceito como o conceito mesclado à vida do corpo imbricam-se mutuamente, de parte a parte afetados. Um discurso teórico multifacetado, realizado em estreita referência a fatos ficcionais, na tentativa de dar conta de um universo de fatos tão díspares, que só a vivência pode confirmar, encontrou seu motivo e sentido no reino contemporâneo da diversidade, na ausência de limites seguros, na dialética da fragmentação e de um contínuo e aparente caos.

E se a tecnologia e o olhar humano se completam no mundo atual, foi o olhar que, ao longo deste texto, se responsabilizou pela criação do objeto que se pretendia estudar. Um olhar, como não poderia deixar de ser, humano. Um olhar pessoal, no sentido exato do termo, que escolhia todo o tempo, dentre os vários exemplos e teorizações, aqueles que melhor poderiam servir ao texto. Escolhas nas quais também o acaso se fez presente.

E se o próprio texto, ao longo do seu processo de escrita, foi constatando uma vida cada vez mais virtual, encontrou também uma arte cada vez mais próxima do humano e de sua concretude. E desse intercâmbio, que o olhar do pesquisador repete e completa, além de constatar, nasce a conclusão que permeia toda a presença do corpo no pós-modernismo: se a realidade, por um lado, parece estar superando a ficção, a arte procura cada vez mais, e com maior consciência, o suporte humano, aquele que só a realidade verdadeira pode oferecer. Se, desde as primeiras considerações, foi preciso costurar uma seqüência, aparentemente caótica, de curtos atos reflexivos, passando por conexões inventadas, tratando o corpo como imagem espetacular, sem se saber espetáculo, e o corpo como espetáculo assumido, em enquadramentos premeditados, configurado em bancos de imagens à disposição de desconhecidos olhares, o que parece permanecer, nas diversas situações, é uma inquestionável liberdade de escolha, tanto por parte de quem produz arte, quanto do seu fruidor. Uma liberdade que se pode vislumbrar através dos véus da globalização e do materialismo agressivo dos nossos dias e que se afirma soberana.

Se são confusos os limites entre arte e vida, são cada vez mais nítidas as diferenças entre os seres humanos, em sua mais do que comum humanidade. E quão grandes se apresentam, hoje, essas diferenças!

No filme coreano *Amor Proibido*, exibido recentemente no Brasil, *Chunhyangjeon*, uma antiga história de amor entre um nobre e uma plebéia, foi adaptada para o cinema mantendo o *p'ansori*, conto dramático representado por uma única pessoa, acompanhada de um tambor, o *puk*. O *p'ansori* data do século XV e engloba um conjunto de técnicas narrativas que integram texto, narrado e cantado, bem como uma dança, cuja formalidade acompanha e destaca aquilo que está sendo apresentado. Usado em *Amor Proibido* para conduzir o enredo e todas as imagens filmadas, como num filme dentro do filme, ou como num outro filme que parte do filme principal, o *p'ansori*, unindo cenas de enorme lirismo e poesia a cenas de forte conteúdo dramático, envolve a ficção numa aura de paisagem e poderosa magia. Mesmo as cenas que poderiam ser explicitadas, se de outra linguagem cinematográfica se tratasse, são enformadas com delicadeza e recortadas, de modo a incentivar a imaginação por meio da sugestão, para que o público, do teatro e da platéia, no caso do filme, seja chamado a participar ativamente com a sua própria e pessoal imaginação. Como na cena de amor dos dois jovens, o tempo todo recortada e sugerida, emoldurada pela simplicidade do cenário, que acolhe esses corpos e que os contém no mais belo traçado formal. São diversas técnicas e linguagens da arte que se sobrepõem e se completam no tempo, numa intensa riqueza formal.

Se a sabedoria, em cujo território a arte parece habitar, vem do reservatório de sonhos da humanidade, essa sabedoria, sempre referente à nossa vida de seres naturais, não há de fazer-nos esquecer dos grandes mitos. Sendo assim, as descobertas científicas, cada vez mais velozes e irrefreáveis, somente poderão ser completadas e traduzidas para o imaginário humano por meio da sabedoria advinda dos sonhos, dos mitos e do alimento simbólico que a arte e o fazer artístico têm o poder de produzir.

Se o conhecimento técnico e artístico se amplia, facilitado pela tecnologia, o mesmo ocorre com as linguagens que se experimentam, se invadem e mutuamente se transgridem, no caminho, quem sabe, de novas formas artísticas. Maior rigor técnico, maior rigor formal e um inevitável encontro do mundo contemporâneo com tesouros do passado e de antigas civilizações: só assim a arte continuará sendo o elo que liga o homem às estrelas.

Bibliografia

BERTHERAT, Thérèse. *As Estações do Corpo*. São Paulo, Martins Fontes, 1990.

JUNG, C.G. *Memórias, Sonhos e Reflexões*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1975.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Olho e o Espírito*. Rio de Janeiro, Grifo, 1969.

HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo, Loyola, 1993.

CORTÁZAR, Julio. *Las Armas Secretas*. Madri, Alfaguara, 1982.

EISELEY, Loren. *A Imensa Jornada*. São Paulo, Cultrix, 1964.

HUXLEY, Aldous. *Admirável Mundo Novo*. São Paulo, Abril Cultural, 1980.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo, Martins Fontes, 1993.

REVISTA REPERTÓRIO – Teatro e Dança, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, UFBA, 2 (2), 1999.

Agendas da Coréia de 2000 e 2001 do Serviço Coreano de Informação. Consulta ao site www.korea.net.

CAMPBELL, Joseph. *O Vôo do Pássaro Selvagem – Ensaio sobre a Universalidade dos Mitos*. Rio de Janeiro, Rosa dos Tempos, 1997.

AZEVEDO, Sônia Machado de. *O Papel do Trabalho Corporal na Interpretação do Ator*. São Paulo, ECA/USP, 1989, dissertação de mestrado.

Informações via Internet-buscador: Yahoo Google, nos seguintes endereços:

www.warholfoundation.org/navigate.htm,www.warhol.org/whats_on/perm_collections.html (sobre Andy Warhol)

www.guardian.co.uk/arts/story/0,3604,544591,00.html (sobre o Edinburgh Festival 2001)

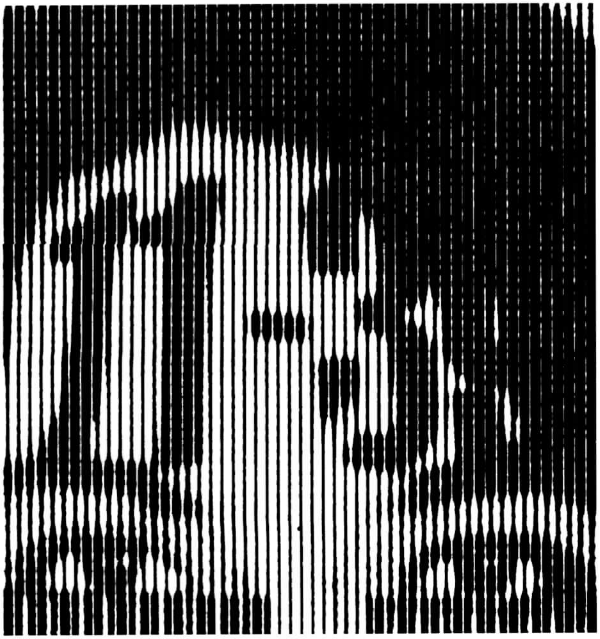
www.ganza.hpg.ig.com.br/nobrega.htm (sobre Nóbrega)

www.power-ioga.com/book.ihtml (sobre *power ioga*), www.far15.com.br/reperben.htm (sobre Sandro Borelli)

www.amnh.org/exhibitions/bodyart/glossary.html (pesquisa no American Museum of Natural History)

10. O TEATRO PÓS-MODERNO

Edélcio Mostaço



Assim como, paulatina e insidiosamente, o maneirismo foi se infiltrando na renascença, mudando-lhe as configurações alcançadas no embate com os cânones medievais, reorientando o seu perfil rumo ao barroco, é possível surpreender-se, em nosso tempo, com uma pós-modernidade solapando e redefinindo os padrões da cultura moderna, instituindo novos paradigmas e atitudes civilizatórias[1].

1. É enorme a bibliografia sobre o assunto. Remeto a alguns estudos mais recentes e com abordagens mais próximas ao teatro: F. Jameson, *Pós-Moderno, A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*, São Paulo, Ática, 2000; *idem*, *El Giro Cultural*, Buenos Aires, Manancial, 1999; K. Kumar, *Da Sociedade Pós-Industrial à Pós-Moderna*, Rio de Janeiro, Zahar, 1997; P. Anderson, *As Origens da Pós-Modernidade*, Rio de Janeiro, Zahar, 1999; E. Heartney, *Pós-Modernismo*, São Paulo, Cosac & Naify, 2002; S. Hall, *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*, Rio de Janeiro, DP&A, 2003; L. Hutcheon, *Poética do Pós-Modernismo*, Rio de Janeiro, Imago, 1991; W. Fritz Haug, *Crítica da Estética da Mercadoria*, São Paulo, Unesp, 1997; e O. Calabrese, *La Era Neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1989.

Nesse sentido, o pós-moderno nomeia, refere ou sinaliza novas práticas e configurações sociais, constituindo instâncias que vêm sendo consideradas desde uma nova etapa do conhecimento – a condição pós-moderna –, na expressão de Lyotard; uma parte da cultura (burguesa, hostil) do capitalismo na era do consumo de massa, como o situa Bell; ou, ainda, a materialização simbólica da lógica do capitalismo tardio, como o contextualiza Jameson[2]. Ou seja, cultura e sociedade, na era pós-industrial, relacionam-se sob influxos e articulações interdependentes muito acentuados, convergentes e complementares. Se o modernismo representou uma reação ao moderno, notavelmente durante o período das vanguardas históricas, o pós-moderno intensificará muito esses procedimentos, sobre eles alicerçando uma inovadora epistemologia.

A arquitetura, a dança, a música, o cinema – além das incontáveis novas mídias emergentes com a revolução cibernética – foram as primeiras manifestações artísticas a detectarem a nova onda, com intensidade maior após os anos de 1980, muito embora desde a década de 1960 inúmeras obras, eventos ou movimentos artísticos já evidenciassem procedimentos e atitudes inegavelmente associados às implicações sobrevenientes ao pós-fordismo, à des-diferenciação sociopolítica, e à realidade virtualmente mediada, como instâncias conformadoras do tecnocosmos contemporâneo. No campo teatral, contudo, dada sua arraigada condição antropomórfica, as coisas funcionam em modo mais difuso e bem mais lentamente.

Embora o teatro atual esteja crivado de antinomias que geram apreensões díspares sobre os vários "teatros" coexistentes, na tentativa de deslindar aquilo que seus ciclos e formas dramáticas possuem por antagonismo e irredutibilidade entre si, uma sólida tradição veio preservando no Ocidente, em modo hegemônico, um núcleo mimético básico, estruturado em torno de um enredo (*mythos*, como é pioneiramente designado na *Poética*, de Aristóteles), exprimindo uma narrativa fundada na homologia entre interpretação e representação. Tal padrão mimético já havia sido acintosamente contestado pelas vanguardas históricas, encontrando, no período da alta modernidade, novas arremetidas que irão desestabilizá-lo em sua totalidade. Em *Seis Personagens à Procura de um Autor*, por exemplo, o Pai replicava: "todo o mal está aí! Nas palavras!", ajuntando, logo a seguir: "acreditamos nos entender, mas não nos entenderemos nunca!", conforme flagrou Pirandello as heteronomias de seu tempo. Aprofundadas em *Enrique IV*, em que uma derrisória metalinguagem inaugurou as bases para a mais radical cisão entre máscara e personagem no âmbito do padrão mimético. A oposição entre o "não entender-se" e o "entender cada qual a seu modo", banhada pelo humorismo irônico que o autor lhe apôs conceitualmente, enseja uma multiplicidade de pontos de vista irreconciliáveis em cena, culminados nos *acting-outs*, que remetem tais criaturas ficcionais para as cercanias do não-senso.

Segundo Alfonso de Toro, um dos poucos estudiosos que se dedicou à abrangência do fenômeno pós-moderno no âmbito teatral, ele é reconhecível debaixo das seguintes características: a) denota uma pluralidade radical, muito mais explícita e implementada do que aquela moderna, quanto à produção e, com ênfase, quanto à recepção do fenômeno estético; b) enseja o direito de desenvolvimento de formas de conhecimento, vida e comportamento altamente diferenciados; c) é antitotalitário, combatendo a hegemonia e defendendo a diversidade, marcando-se pela não-limitação; d) efetiva uma congruência entre as dimensões sociais, culturais, industriais, artísticas, arquitetônicas, técnicas, filosóficas e científicas, conformando uma teoria; e) é o modernismo plenamente desenvolvido, um renascimento recodificado que recorre à cultura universal em sua totalidade; f) seu "pós" refere-se à era moderna típica do século XIX, ou seja, até os anos de 1950 do século XX; g) embora tenha sido acusado de alienante, regressivo, conservador ou nostálgico, pode-se afirmar que é progressista, revolucionário e iluminante; h) trabalha com a colagem, a intertextualidade, a plura-

2. D. Bell, *The Cultural Contradictions of Capitalism*, *apud* Kumar, *op. cit.*, p. 124; J. F. Lyotard, *La Condition Posmoderne*, Paris, Minuit, 1979; F. Jameson, *op. cit.*

lidade de discursos, elementos e materiais, operando um jogo discursivo por meio da metalinguagem ou de discursos sobre discursos, sobre a reflexão, empregando a ironia, a paródia, o humor, o entretenimento; i) efetiva a desconstrução de discursos e sistemas anteriores; j) despede-se das utopias totalizantes tidas como *mathesis universalis* provenientes do século XIX e reinstala uma *unitary sensibility*, como abertura, congruência nas estruturas profundas, na unidade da diferença; l) como pluralismo, implica numa nova sensibilidade para com os problemas atuais[3].

A questão de sua periodização é problemática, variando muito entre os autores que trataram da produção teatral nas últimas décadas. Ainda segundo Toro, o pós-moderno possuiria uma primeira fase, entre 1960 e 1970 quando seus paradigmas se conformam e se estabilizam nos EUA; entre 1970 e 1979, ao se estender e se implementar também na Europa; para alcançar, no período seguinte, uma ampla aceitação nos diversos campos do conhecimento, inclusive o teatro. E este incorpora e promove largamente a *performance*, a não-textualidade, o *happening*, o teatro antropológico, o ritual, as práticas místicas, em que o ator assume ser seu tema e principal personagem, sendo o texto dramático solapado em suas certezas hegemônicas. Abrindo-se às demais artes cênicas, conhecerá cruzamentos intersemióticos com a dança, o circo, a ópera, tomados não mais como gêneros ou expressões artísticas independentes, bem como com as diversas mídias eletrônicas, amalgamando-se com elas.

Passagens e Recorrências

Num enxuto quadro de referências, vejamos as mais significativas realizações, tanto da dramaturgia quanto da encenação que, desde 1950, vieram promovendo a renovação cênica. As elites do pós-guerra testemunharam com inegável espanto a emergência de novos dramaturgos, produzindo retratos bem pouco lisonjeiros sobre o tempo. Neste "novo teatro" despontam Beckett, Ionesco, Adamov, Sartre, Camus, Genet, Osborne, Albee, Gelber, Dürrenmatt, entre muitos outros, tomados como uma nova estética, como um *teatro de irrisão*[4]. Negava-se ali a psicologia na constituição das criaturas, em benefício das situações e do contexto dramático, dilatando-se a mimese. Adamov, ao prefaciar seu texto *A Paródia,* em 1950, clama por um teatro vivo, no qual gestos, atitudes, a vida real do corpo pudessem despojar-se das convenções da língua, ultrapassando a psicologia e perseguindo uma significação profunda. Ionesco, sobre *A Cantora Careca* (1953), declara que faz teatro abstrato, drama puro, antitemático, antiideológico, antifilosófico, antipsicológico e antiburguês. Sobre *As Criadas* (1954), Genet enfatiza que ali nada é dito, tudo é insinuado.

Buscar um novo nascimento, entre escombros, parece ser a meta das criaturas de Beckett, em sua primeira fase. Em latões de lixo – *Fim de Jogo* –, numa estrada deserta – *Esperando Godot* – ou enterrados no solo – *Dias Felizes* –, são seres incompletos, sem esperança de fim, corroídos por angústias irreparáveis e solidão iracunda, próximos da incomensurabilidade, novos eleatas sem esperança que se defrontam com os elementos de um mundo inóspito e dilatado. *Todos os que Caem* retrata o percurso de uma velha, cruzando com diversos veículos, até uma estação ferroviária, de onde partirá num trem rumo ao nada. Em *Cinzas*, o velho Henry é flagrado à beira do mar, cujas ondas são audíveis, rememorando passagens de uma inglória existência. Essas duas peças radiofônicas do final dos anos de 1950 inserem o monólogo interior como fato dramático; num expediente radicalizado em *Comédia*, do início dos anos de 1960,

3. A. de Toro, "Hacia Un Modelo Para el Teatro Postmoderno", em F. de Toro (ed.), *Semiótica y Teatro Latinoamericano*, Buenos Aires, Galerna, 1990, pp. 13-42.

4. É a qualificação proposta por Geneviève Serreau, *Histoire du "Nouveau Théâtre"*, Paris, Gallimard, 1964. Igualmente significativas são as considerações de Martin Esslin, *O Teatro de Absurdo*, Rio de Janeiro, Zahar, 1967; e George Wellwart, *Teatro de Protesta y Paradoja*, Madri, Alianza, 1964.

em que três figuras dentro de vasos, apenas as cabeças visíveis, dialogam – ou supõem dialogar – num arremedo de triângulo amoroso, em ácida paródia do *boulevard*. Os rostos argilosos, a ausência de gestos, o mínimo fio de voz que as sustentam fixam aqui em desalentada moldura a natureza-morta das paisagens beckettianas.

A rebeldia de Béranger ao rinocerita, vírus que transforma humanos em rinocerontes, é a parábola criada por Ionesco para enfocar um mundo controlado, sem perspectivas, submetido à totalização ideológica. As repetições de lições, a vazia aprendizagem de línguas, inspiram outras criações: *A Cantora Careca* e *A Aula*. Não apenas pela crítica à pedagogia, como, sobretudo, à reprodutibilidade dos sistemas sociais, das transmissões encarregadas de preservarem os sistemas estabelecidos. Fixar essa crise nas macroinstituições da sociedade – aprofundadas em *O Rei Está Morrendo* e *A Fome e a Sede* – desloca Ionesco para um outro tipo de visada, em que a paródia, o farsesco, o irônico e o satírico ganham mais destaque do que a seriedade da mimese anterior, numa cena que, sobretudo, almeja flagrar a vacuidade humana. Assim como ocorre em *A Grande e a Pequena Manobra*, *Paródia* ou *A Invasão*, textos de Adamov movidos pela incomunicabilidade, pela impossibilidade de conhecimento do outro.

Também as instituições, desde as microrrelações sadomasoquistas entre os condenados de *Alta Vigilância* até o apartamento burguês de *As Criadas*, do bordel de luxo de *O Balcão* até o racismo irreversível de *Os Negros*, culminando com as perturbadoras alterações de identidade vigentes em *Os Biombos*, constituem o universo esquadrinhado no teatro de Genet, sob a lente da falência, do despropósito, da submissão. Luxo ostensivo nas aparências, miserabilismo nos valores, homens e mulheres em perpétuas relações de compra e venda, de uso e usufruto, envolvidos em redes corruptoras de almas, esses são alguns dos ingredientes desse teatro anti-humanista que enfatiza a teatralidade como mola propulsora das ações humanas.

O absurdo, embora recusado como rótulo pela maioria desses autores, triunfa como um mal-estar num mundo que começa a se aperceber estar na pós-modernidade. Em função das questões políticas vigentes no período, esse "novo teatro" causa dissensões, especialmente após Adorno e, em seguida, Sartre advogarem o engajamento como modo de ação da intelectualidade. Tal contenda se expande com a atuação de Brecht à frente do Berliner Ensemble (apresentado em Paris em 1955), na esteira da discussão em torno de um novo teatro popular. Enquanto a dramaturgia discutia essas e outras questões adjacentes, interrogando se o mundo atual ainda poderia ser reproduzido pelo teatro, o golpe mortal no padrão mimético, sorrateiramente, foi sendo preparado pela via da encenação, em dois centros distantes de Paris.

Os EUA vão conhecer as experiências pioneiras de John Cage em 1952, quando ele, juntando princípios do zen, do *I Ching*, do atonalismo de Stockhausen, de Artaud, apresenta um histórico evento no Black Mountain College: o primeiro *happening* documentado. Eventos como esse irão multiplicar-se, a partir de então, com espantosa velocidade e em múltiplas direções. A *action painting*, preconizada por Alan Kaprow, incorpora paulatinamente esses novos processos, conhecendo o triunfo de *18 Happenings in 6 Parts*, na Reublen Gallery, em 1959, abrindo caminho para o surgimento da *performance*. Cage e Kaprow, além dos escritos de Artaud, vão inspirar o Living Theatre, de Julian Beck e Judith Malina, desviando-o de um teatro poético, repertório até então perseguido, ao estrearem *The Connection*, em 1958, um espetáculo sobre drogas ambientado num apartamento[5].

Também longe de Paris, na Polônia, Jerzy Grotóvski e Tadeuz Kantor estão interrogando desafiadoramente a cena: o primeiro criando um método de interpretação laboratorial que solicita ao ator uma autopenetração, destinada a resultar numa máscara inteiramente antiverista, redimensionando a noção de encenação, tornada

5. Sobre as origens do *happening* e da *performance*, ver R. Kostelanetz, *The Theatre of Mixed-Means*, Londres, Routledge, 1968; e F. Jotterand, *El Nuevo Teatro Norteamericano*, Madrid, Barral, 1971. Sobre o Living, ver J. Beck, *Living Theatre*, Madrid, Fundamentos, 1974.

agora um rito acessível a poucos; e o segundo, por meio de embalagens e colagens de coisas e pessoas, almejando um teatro em grau zero, conduzindo seu grupo Cricot 2 a montagens notavelmente derivadas do *happening* e da *performance*[6]. A ruptura entre a interpretação (o modo como o ator cria, organiza e apresenta ao público seu desempenho) e a representação (o modo como a cena é codificada para a platéia) estava efetivada. Ou, para afirmarmos com Josette Feral, triunfa no campo cênico, de modo irreversível, a autonomia da teatralidade[7].

O *happening* e a *performance* apresentam características próximas, gerando antinomias com os modelos representacionais apoiados nas convenções. A improvisação empreendida, seu caráter gestual e cinésico, a expressividade do corpo, as possibilidades vocais e a exploração espacial valorizada pelos *performers* descentraram a noção de interpretação dramática (como erigida e reconhecida no método moderno de Stanislávski), radicando no corpo do artista o principal de sua expressividade, afastando-o de uma fábula externa a ele e aproximando sua criação de um jogo subjetivado. A *body art* será seu desdobramento apresentado, assim como o *environmental theatre*, um aprofundamento das relações dos corpos com o espaço e o ambiente, já embrionário nos *happenings* e *performances* do final dos anos de 1950[8].

Existem paralelismos e interações entre esses dois últimos procedimentos: a condição de *acontecimento*; a ausência de um texto dramático (há no máximo um roteiro de ações); a abertura para o imprevisto e o aleatório; a não-intenção de imitar uma ação exterior, configurando sentidos ou significados discerníveis; o emprego de mídias e técnicas diversas, notadamente as eletrônicas, bem como a exploração do ambiente circundante; a não-delimitação entre artistas e participantes (ou "público") – sendo esta um fator decisivo para solapar a noção mesma de espetáculo, afetando diretamente a recepção. Michel Kirby afirma ser o *happening* "uma forma especificamente compósita de teatro, na qual diversos elementos não lógicos, principalmente uma maneira de representar não prevista antecipadamente, não organizada dentro de uma estrutura compartimentada"[9]. A *performance*, complementarmente, possui cinco atributos que a qualificam: o corpo do artista é manejado como o *locus* do evento, geralmente sob situação de risco ou perigo (cujos desdobramentos ensejarão a *body art*); explora o espaço e o tempo através de deslocamentos rítmicos que infringem o naturalismo; promove uma exposição autobiográfica do artista, geralmente reportando uma ocasião em especial; costuma ser um evento ritual ou mesmo mítico, ou ainda um comentário sobre os hábitos sociais, destacando suas idiossincrasias.

The Connection, espetáculo do Living, admitia uma platéia pequena não apenas por ser apresentada num apartamento, mas, sobretudo, porque seus ingredientes performáticos não o conformavam nos parâmetros de uma temporada comercial. Esse tipo de experimentalismo vinha conhecendo inúmeras direções, como a efetuada em 1957 por Richard Schechner, ao montar *Filoctetes* numa praia, fazendo Ulisses e Neoptolemo aportarem de um bote, obrigando o público a andar centenas de metros para acompanhar toda a *environmental performance*. Ou, como noutro experimento em 1961, ao dirigir *Vítimas do Dever*, de Ionesco, ao livremente explorar a permanência da assistência sentada em almofadas numa sala quadrangular, sem tempo para acabar. Rapidamente assimilada por outros conjuntos, a *performance*

6. Cf. J. Grotóvski, *Em Busca de Um Teatro Pobre*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968, T. Kantor; *El Teatro de la Muerte*,2. ed., Buenos Aires, de la Flor, 1987; assim como D. Bablet (org.), *Kantor – les voies de la création théâtrale*, Paris, CNRS, 1983.

7. Cf. J. Feral, "La théâtralité", em *Poétique*, Paris, 1988, pp. 348-350.

8. Para as relações fronteiriças entre as manifestações artísticas, ver, entre outros, J. Glusberg, *A Arte da Performance*, São Paulo, Perspectiva, 1987 e R. Cohen, *Work in Progress*, São Paulo, Perspectiva, 1995.

9. Cf. M. Kirby, *Happenings – An Illustrated Anthology*, Nova Iorque, Dutton,1965 e P. Pavis, *Dicionário de Teatro*, São Paulo, Perspectiva, 2000.

será incorporada pela San Francisco Mime Troupe, pelo Teatro Chicano, pelo Bread and Puppet, as equipes de proa do teatro mais criativo e politicamente combativo realizado nos EUA na década iniciada em 1960, tornado-se mesmo o projeto artístico preferencial do Open Theatre e do Performing Group, as equipes que levarão o padrão mimético a uma negação total. É sobre os escombros dessa revolução cênica que o pós-moderno fará sua entrada em cena, ajuntando e dispersando os cacos da história[10]. Tais são as balizas – e os procedimentos – que, nas duas décadas seguintes, serão fartamente desdobrados e entrecruzados nos palcos de todo o mundo, criando novos epistemas para o teatro.

Novas Categorias de Texto

O dramaturgo alemão Heiner Müller parece ser o mais radical representante do novo tipo de texto em desenvolvimento, sem correlação com os padrões anteriores. No início de sua carreira, aborda três temas congruentes: a Alemanha, a revolução e suas seqüelas, e a construção do socialismo. *A Batalha. Cenas da Alemanha*, escrita em 1951 e retomada em 1974, dá conta do inóspito percurso que percorreu até chegar ao palco. Reescrever e reelaborar são dois procedimentos pós-modernos típicos, assim como a presença da ambigüidade, da descontinuidade, da heterogeneidade, do pluralismo, da subversão, da perversão, da deformação, da desconstrução, da não-criação, diagnosticáveis não apenas em Müller, como também na maior parte dos dramaturgos que lhe sucedem nos anos de 1970. *Germânia Morte em Berlim* (1956/1971) versa sobre a construção do Muro, dividindo a pátria, em que o texto e o metatexto surgem mesclados, sem sinais gráficos delimitadores, dificultando a recepção à leitura. Na mesma chave, *A Missão* ou *Mauser* (em que a discussão aborda o comportamento de militantes comunistas frente à ética revolucionária) constituem releituras históricas que tomam por base os efeitos da Revolução Francesa nas Antilhas e a peça *A Decisão*, de Brecht, ambientada na China pré-Mao. Falas soltas, rubricas dispersas e introdução de um coro de controle são elementos que permitem ao encenador organizar muito livremente a narrativa, pois comporta ela arranjos variados. A retomada do passado clássico é outra matriz explorada pelo autor, especialmente Shakespeare, em criações como *Filoctetes* (1958-1964), *Macbeth-Segundo Shakespeare* (1971), *A Máquina Hamlet* (1977), *Medea-material* (1982), *Anatomia Titus Andronicus Fall of Rome – Um Comentário Shakespeareano* (1984), nas quais infunde aos mitos imorredouros dados do presente, citações do futuro, num intertexto coagulado de apelos à memória, à angústia e à dor, invectivando contra as certezas e estabelecendo paisagens arenosas que evocam Beckett e o absurdo. Peter Handke, Tankred Dorst e Rainer W. Fassbinder são outros nomes que, na Alemanha Ocidental, exploram aspectos variados de procedimentos assemelhados.

A dramaturgia francesa conheceu, nos dois últimos decênios do século XX, alguns nomes francamente identificados com as novas tendências. A incidência sobre o corpo, e suas reverberações, galvaniza os textos de Pierre Guyotat – *Salto à Frente*, *Túmulo Para Quinhentos Mil Soldados*, *Bivouac* –; assim como os de Valère Novarina – *O Teatro das Palavras*, *Carta aos Atores*. No primeiro, beira o escatológico e o erótico, no segundo busca distanciar-se do cotidiano e do banal, reintroduzindo o toque poético propiciado pelo olhar contemporâneo. Michel Vinaver, em permanente mudança, lança *Dissidente*, em 1978, construindo os diálogos inteiramente sem pontuação, abrindo sua leitura à pluralidade de significações.

Bernard-Marie Koltés produziu entre 1981 e 1988 apenas sete textos dramáticos, dos quais quatro lhe as-

10. Duas abrangentes análises sobre as conquistas de linguagem advindas no período estão em M. de Marinis, *El Nuevo Teatro, 1947-1970*, Barcelona, Paidós, 1988 e J. Roose-Evans, *Experimental Theatre*, Nova Iorque, Avon, 1970. Os estudos mais percucientes relativos à *performance* no campo cênico foram conduzidos por R. Schechner, *Essays on Performance Theory. 1970-1976*, Nova Iorque, Drama Book Specialists, 1977.

seguraram a consagração: *Cais Oeste*, *Na Solidão dos Campos de Algodão*, *Combate de Negro e Cachorros* e *Roberto Zucco*. São obras estranhas, difíceis, perpassadas de um lirismo agudo, atirando situações e personagens além dos limites imagináveis. Marginais nova-iorquinos reúnem-se na primeira, compondo um quadro de miserabilismo existencial e de perspectivas; um cliente e um *dealer* tentam dialogar na segunda, numa estrutura dramática feita de monólogos; na terceira, é o preconceito racial – em chave mais metafórica e mais corrosiva que aquela de Genet, em *Os Negros* – que une e separa as criaturas dentro de um acampamento militar; sendo *Zucco* uma evocação efetuada sobre um assaltante e assassino italiano real, a quem Koltés emprestou toda a revolta, violência e desregramento que sua amargura reuniu diante do mundo. Num teatro a cada passo caindo nas armadilhas de suas metáforas, dele restam as imagens grandiloqüentes, citando a tragédia, a mitologia e a metafísica contemporâneas.

Nomes e Tendências

Tal como ocorrera com Antoine, Stanislávski ou Copeau nos alvores do teatro modernista – cujas carreiras iniciaram-se no amadorismo –, o pós-moderno também deu seus primeiros vagidos em grupos não-comerciais ou não-profissionais. Bob Wilson, Grotóvski, Kantor, Barba e Foreman são apenas alguns desses criadores que saem da obscuridade nos anos posteriores a 1960 para se tornarem luminares nos anos de 1970 e 1980.

De outro lado, não pode ser deslembrada a presença do pensamento crítico e da divulgação das (novas) idéias em curso, em publicações-guia como *The Drama Review* e *Travail Théâtral*, em Nova Iorque e Paris, para onde convergiu o melhor do pensamento sobre o teatro. Em artigos analíticos de fôlego, uma geração de novos estudiosos, em geral vinculados às universidades, encarregou-se de entrecruzar a antropologia, a etnografia, a psicanálise, a lingüística, a semiótica – além da física, da matemática e da biologia – às diversas experiências estéticas que, nos dois lados do Atlântico, estavam colocando em xeque todas as normas, convenções e práticas modernas, fazendo circular não apenas conceitos, nomenclaturas e estratégias como, notavelmente, novos aportes na decodificação dos fenômenos. A recuperação de importantes nomes do passado, assim como edições temáticas vinculadas aos teatros estrangeiros e pouco divulgados, tornaram moeda corrente a pesquisa antropológica, sociológica e etnográfica, fomentando o multiculturalismo. Os artistas pós-modernos beneficiaram-se largamente dessas tribunas teóricas, que os ajudaram na promoção e implantação da nova estética.

Ao longo da década de 1960, Bob Wilson havia transitado pelas artes plásticas e pela música, tornando-se orientador pedagógico de surdos, mudos, deficientes mentais e pessoas senis em escolas públicas de Nova Iorque. Após inúmeras experiências ligadas ao *happening* e à *performance* na Fundação Byrd Hoffman, monta *O Rei da Espanha*, uma sucessão de quadros sem lógica aparente que, em seguida, veio a tornar-se o segundo ato de *A Vida e a Época de Sigmund Freud*, espetáculo com quatro horas de duração surgido em 1969, o primeiro a despertar o interesse de estudiosos. *O Olhar do Surdo*, criado em 1971, alcança ressonância internacional, participando do Festival de Nancy. Feito intensificado no ano seguinte com *Montanha Ka e o Terraço Gardênia*, *Uma Estória sobre uma Família e Algumas Pessoas Mudando*, megarrealização com a duração de uma semana, desenrolada como a escalada de um monte aos pés de Shiraz, a cidade persa tornada referência pelo seu festival de teatro de vanguarda, antes da era dos aiatolás. Logo após, baseado em textos poéticos do autista Christopher Knowles, empreende *A Vida e a Época de Joseph Stálin*, montagem com doze horas de duração que circulou por diversas capitais do mundo, inclusive São Paulo, em 1974.

Essas realizações de Wilson ambicionavam ser uma *gesamtkunstwerk*, não no sentido wagneriano, mas einsteiniano; qual seja, uma simultaneidade de todas as ar-

tes, sem a tentativa de síntese. Ou, como a qualificou um crítico, um *reino-do-tudo-junto*, em que

> desenvolveu-se tanto como uma lógica (ou uma a-lógica) quanto como técnica artística. Encontrou uma forma de expressão direta, livre de qualquer ordem convencional. Reproduziu a compreensão e a condensação dos processos mentais. Manteve uma proximidade de relacionamento entre o pensamento consciente e o inconsciente. Abrigou a surpresa, o humor, a ambigüidade e as imprevisíveis associações do sonho. Emprestando coerência sem transição, deu a ilusão de grande velocidade, apesar de permanecer imóvel. A velocidade representava sua abrangência potencial, sua libertação de tabus da lógica e do estilo elegante. A imobilidade representava sua unidade, seu presente contínuo, sua total permanência[11].

Consagrado como um teatro de imagens, esses espetáculos de Wilson prescindem de um enredo, não ambicionam a representação mimética, constroem-se como uma sucessão de cenas díspares extremamente alongadas, justapostas como nos sonhos. Ele emprega, nessas primeiras produções, alunos e funcionários da Fundação Byrd Hoffman, todos não-atores. Após o sucesso internacional, Wilson passa a trabalhar autonomamente criando, com apenas sete atores profissionais, *Einstein na Praia*, com música de Philip Glass (1976).

Em 1984, o encenador está a frente de *Civil WarS*, num projeto conjunto com Heiner Müller, megarrealização, destinada às olimpíadas de Los Angeles, que percorreu alguns países. O auge desse processo, contudo, será atingido com as encenações de *Cosmopolitan Greetings* e *Parzival*. A primeira reúne textos de Allen Ginsberg, música de George Gruntz e Rodolf Liebermann, e foi apresentada em 1987 na Kampnagelfabrik de Berlim. Aparentemente abordava um esboço biográfico da cantora negra Bessie Smith, cujas cenas eram, todavia, estancadas por elipses e desvios empregados como recursos de cabaré, *show*, pantomima, café-concerto, ópera, circo, dança-teatro, pintura, fotografia ou, ainda, a evocação de um interminável sonho de uma personagem inominada. A intertextualidade do evento é pronunciada: a história dos EUA e também de alguns países europeus surge aqui e ali, sugerindo o transcurso temporal, ao som de música atonal e vozes que recitam trechos de Ginsberg sobre a vida *beat*. Entendido como um *work in progress*, o trabalho divide-se em onze composições e nove cenas, em geral apresentadas por um conferencista, um mestre-de-cerimônias encarregado de sugerir relações. Cortinas brancas translúcidas delimitam os espaços cenográficos, permitindo a simultaneidade dos eventos que, ao final, serão recordados numa espécie de síntese ou coda; exacerbando assim seu exercício de metalinguagem, ao fazer desfilar recriações paródicas de alguns mitos, como o santo Graal, o *Lohengrin*, de Wagner, a *Madame Butterfly*, de Puccini, a *Aida*, de Verdi, o Papageno da ópera de Mozart, numa confusão de figuras vestidas com roupas das mais diversas épocas, espargindo luzes das cabeças.

Parzival foi escrito por Tankred Dorst, tomando alguns quadros de uma sua peça anterior denominada *Merlin, ou a Terra Arrasada*, e entremeando-os com citações do século XI, em franco e bávaro, como uma evocação do mito celta do Graal. O texto, que não é fixo, apresenta variantes, permitindo que se inverta, suprima, aumente ou se diminua a quantidade de cenas, uma vez que cada uma possui coerência própria, ensejando tão somente seu texto espetacular. As dezenas de criaturas misturam-se livremente e apenas a mãe e um monge trajam-se segundo a época; os demais usam *jeans* e camisetas, esgrimindo sarrafos de madeira, baldes e outros utensílios de supermercado que ali estão por elmos, armaduras ou corcéis. O bosque foi montado com árvores de plástico e os pássaros evidenciam sua presença por meio de uma trilha sonora eletronicamente distorcida. O protagonista não se esforça, em momento algum, em representar Perceval, mas tão-somente apresentá-lo, por intermédio de ruídos e sons que, em quase todo o texto, substituem as palavras. E estas, assim se apresentam:

> – Queroca?
> – Que fa z e-r?

11. R. Shattuck, *The Banquet Years*, 1968, *apud* L. R. Galizia., *Os Processos Criativos de Robert Wilson*, São Paulo, Perspectiva, 1986, p. XXXVI.

– O que você faz p a d r e?
– Mãe Pai?
– Q- Pai?
– Q- P-?
– RoquinhaRoquinhaRoquinha minha RoquinhaRoquinha
– RocRocRocRocRocRocRoca Roquinha
– OqueOqueOqueOque fazes de nosso jardim?

A música de circo contrasta com a seriedade – ou pretensa seriedade – do tema/título, uma vez que o protagonista mais parece um débil mental que um herói de gesta, num evidente *constructo* interpretativo de cunho parodizante, distanciador e desconstrutivo. Dorst e Wilson parecem grifar a impossibilidade de se representar o mito do Graal na contemporaneidade, a não ser por citações, recortes mínimos e alusões, reduzindo-o à pura gestualidade e visualidade que evocam, para o olhar do espectador, silhuetas ou croquis das lendárias criaturas.

Desconstrução que o mesmo Dorst vai implementar e ampliar em *O Jardim Proibido. Fragmento sobre D'Annunzio*, 1983/1988, encenado pela Malersaal de Hamburgo em 1989. Aqui a personagem central deambula pelo palco, freqüentemente interrompida por cenas de sonho, reminiscências, desdobramentos ou projeções da biografia do poeta ou de seus escritos. Figuras como Eleonora Duse e Benito Mussolini freqüentam essas alucinações de D'Annunzio, ao lado de outras meramente acessórias. A desconstrução é bem característica numa cena ao final, quando o poeta presencia a derrocada do fascismo, *fato histórico ocorrido* sete anos após sua morte. O culto romântico do gênio, do herói, fornece substrato para o espetáculo, mas tudo é perpassado pela decadência, a paródia, o *over acting* de situações cujas tessituras foram largamente ultrapassadas pela fantasia, pelo escatológico, pelo mórbido pesadelo trazido com a morte.

Outro representante do teatro de imagens a adquirir relevância internacional é Richard Foreman, fundador em 1968 do Ontological-Hysteric Theatre, em Nova Iorque. Sua personagem permanente é Rhoda, interpretada por sua mulher, Kate Manheim, espécie de arquétipo da demandadora/receptora de todas as interrogações, dúvidas, perplexidades, induções e deduções que Foreman, com obsessiva repetição, não pára de fazer a si mesmo e transporta para seus espetáculos. O nome da companhia evoca a matriz freudiana da histeria – convertida em estilo de interpretação e soluções de linguagem –, revigorando formas cênicas tipicamente norte-americanas como o *music hall*, o *one man show*, o burlesco. É um bom exemplo de entrecruzamento entre a alta cultura e aquela de massa. Após a estréia com *Casa de Anjo* e *Passos de Elefante*, Foreman lança-se em diversas realizações que o consagram, especialmente *Sonhos Tântricos Para Massachusetts Oeste* e *HcOhTiEnLa*, criadas em 1971.

Nesta última, três garotas estão numa cama, debaixo de lençóis. Diz uma delas: "Meu Deus, está me tocando o peito com a mão direita". Em simetria, como numa repetição gramatical, outra garota exclama: "Meu Deus, está metendo seu pé direito diretamente na minha vagina". Ao que a terceira moça, imediatamente replica: "Meu Deus, está metendo o dedão diretamente no meu cu". A superposição das frases, a simetria das construções, a rapidez na enunciação e nos gestos tornam ambígua para o espectador a apreensão do que está efetivamente sucedendo, dissolvendo a cena num estado entre a fantasia, o delírio e a realidade, uma vez que um cartaz surge: "É Fácil Esconder tudo o que Ocorre", seguido de outro: "Ninguém Pode Saber, se Estavam Ocultas sob o Lençol". Essa simultaneidade de eventos é uma marca do teatro foremaniano. Herdeiro da erótica genetiana, o encenador abusa da sensualidade, assim como de suas reverberações imagéticas, com largueza de propósitos, criando uma cena em que o lúdico, o jogo, a candura infantil e aqueles limites entre desejos sonhados e efetivamente consumados constituem seu tema e produto postos em destaque.

Em *Comprazendo as Massas: Representação Falhada*, 1975, há uma escritura dupla: um diário de notas de Foreman enquanto escrevia o texto e o texto em si mesmo, superpostos entre si, alternando-se sobre a cena. Há um presente contínuo que evoca o sonho, as imagens do subconsciente que vão e voltam, chocando-se com outras imagens que conturbam esse andamento, desafian-

do leis físicas, como, por exemplo, a parede de uma casa classe média nova-iorquina que se abre para uma selva tropical, tornando adjacentes esses espaços de ficção. As personagens perambulam nesses lugares, ao sabor de seus impulsos, em aventuras que as levam de um lado a outro do tempo e do espaço. Espalhados pela cenografia surgem frutas, um cavalo enorme, lápides gigantescas, animais dissecados, um revólver, uma serpente, uma bicicleta, infundindo à cena uma ambiência surreal, "tudo com um valor simbólico no psicodrama de Foreman, símbolos da infância, da violência, do poder e do medo, da tentação e da sensualidade"[12].

Esse confronto entre a selva e a cidade voltará, em 1986, a ser o tema de *Africanis Instructus*, escrita de parceria com o músico Stanley Silverman, uma oposição entre uma Londres "real" e uma África "sonhada", nos estertores do século XIX. Novamente Rhoda está em cena, perplexa e inocente, percorrendo um mundo que não entende ou não consegue entender, dando corpo à fissura corpo-mente ou ao intervalo ficção-realidade, diretamente confrontada com o substrato de *O Mal-Estar na Civilização*, de Freud. O método composicional cubista de Foreman ajunta idéias, presentificadas como imagens, mas as enovela, desloca, subverte, solapando o sentido que possuíam, dando corpo a um universo de feição paródica, quase farsesca, pontilhada de cenas entrechocando-se e mutuamente comentando-se. Consagrado nos EUA e na Europa, Foreman nos anos de 1990 torna-se uma estrela internacional, dirigindo óperas nas principais casas dos dois continentes.

O mais controvertido encenador norte-americano dos últimos anos, contudo, é Peter Sellars, consagrado em 1981 com *O Inspetor Geral*, de Gogol. Em 1986 encena *A Tentação de Santo Antônio*, usando textos entrecruzados de Flaubert, além de um *Ájax* ambientado no Pentágono, motivando uma discussão política aberta, desdobrada em *Nixon na China*, de 1987, não freqüente no teatro estadunidense dos últimos tempos. Em 1993, com *Os Persas*, discorre amplamente sobre a participação dos EUA na Guerra do Golfo, empregando um surdo-mudo no papel central, dança javanesa, linguagem de sinais e microfones com vozes distorcidas. Sua produção para *O Mercador de Veneza*, em 1994, utiliza um elenco multirracial (Shylock é negro; Porcia e Nerissa, sino-americanas; Bassano e Antônio, latinos), insuflando o debate sobre as bases étnicas da nação, a obsessão pela segurança e os valores morais na era do capitalismo avançado. À frente de diversas óperas, sua visão é sempre transgressiva e inovadora, veiculando aportes insuspeitados num repertório coagulado pelos lugares-comuns e soluções de algibeira. Ao utilizar câmeras de vídeo, telas, microfones e toda uma parafernália de soluções eletrônicas na cena, Sellars desnaturaliza a mimese, projetando-a junto à sensibilidade do tecnocosmos.

Em 1985, diversos países europeus foram tomados de assalto por *Accions*, criação energética conduzida pelo grupo catalão Fura dels Baus, integrado apenas por homens. Autodefinindo-se como adeptos de um "teatro festivo", os integrantes da Fura haviam passado mais de cinco anos se preparando com técnicas de funambulismo, escalada, *rappel*, habilidades circenses, além de música e equilíbrio em alturas, para produzir esse espetáculo calcado sobre a força física, o desafio dos elementos, a absoluta entrega dos *performers* às ações reais empreendidas. O fogo surge em cena nessa realização sem palavras, sugerindo uma alegoria do mito prometéico. A cena de maior impacto gira em torno da destruição total de um automóvel à força de marretas. Mas também com seus corpos seminus, os atores pintam gigantescas telas; imersos em tanques de água, simulam o surgimento da vida nos mares; manipulam o fogo, infestando de fumaça o ambiente, numa *performance* que possui tanto de entrega quanto de confiança mútua entre os parceiros, em cenas de alto risco físico.

Vestidos apenas com tapa-sexos, os atores dão em espetáculo seus corpos despidos, o que permite colocá-los quer no território da obscenidade quer da crítica a ela,

12. A observação é da crítica Bonnie Marranca, em Cuadernos de *El Público*, n. 37, Madrid, 1986, p. 37.

dependendo do ponto de vista do espectador. O sexo está tapado, mas numa cena posterior os pênis aparecerão embutidos em latas de Coca-Cola, expandindo as conexões entre o poder e suas obscenidades no âmbito da promíscua sociedade de consumo. Essa metanarrativa não-verbal aponta seus vetores mais para uma sintaxe entre eventos do que para uma semântica intelectiva; alicerçada na correlação rítmica entre música e imagem; nutrindo-se da fascinação proveniente do espetáculo do esforço humano; promovendo a espetacularização da operosidade de máquinas e implementos mecânicos diversos compondo o espaço cenográfico; superdimensionando gestos que, originalmente, poderiam ser tomados do cotidiano, mas aqui buscados no vocabulário da violência. Essa gramática *furera* bordeja os limites do teatro, do circo e da festa, numa classificação que poderia receber o nome de representação-execução. Não é um *happening* porque não há o improviso total, uma vez que um roteiro pré-estabelecido coordena as seqüências-ações. Porém, em cada sessão, a *performance* pode introduzir ruídos, novos aportes ou desdobramentos quanto ao plano estipulado, especialmente em função das variações de espaço que ocupa. O efêmero, o ilusório, a força figural das sensações cambiantes que atiçam todos os órgãos dos sentidos marcam a Fura, filha de uma civilização industrial cansada e oprimida em centros urbanos congestionados, local onde as pulsões extravasam sob signos grandiloqüentes.

Essa exploração dos limites é uma marca pós-moderna. Ela já estava na proposta da Mudra, a escola dedicada ao teatro-total criada por Maurice Bejart em Bruxelas em meados dos anos de 1970, de onde sairá Maguy Marin, uma das representantes mais expressivas da dança-teatro. Limites são também tangenciados no trabalho de Philippe Genty, nas coreografias de Jean-Claude Galotta, na cena ao ar livre empregada pelo Royal de Luxe, nas realizações do Cirque du Soleil, nas apresentações dos cavalos amestrados de Bartabras. Nesse conjunto, a música, a dança, a *performance*, a ópera e as artes visuais intervêm com desenvoltura na criação do produto artístico, híbrido por excelência, no qual as formas animadas irão ganhar um relevo surpreendente. O Théâtre Cuisine, ao longo dos anos de 1980, aproxima-se das artes plásticas, retomando o surrealismo, através de sapatos e peças de vestuário em jaulas, figuras calcadas sobre objetos desfigurados, instrumentos musicais inventados, supervalorizando um parafuso, por exemplo. Em igual medida, o Théâtre Automatique monta *Le Cid*, de Corneille, inteiramente com instrumentos metálicos, tornando Ximena um guindaste que pinça e coloca o campeador no rumo de sua batalha contra os mouros (1984). O italiano Teatre delle Briciole, fundado em 1974, usa brinquedos de mola, de pilha, trens elétricos, além de vídeo e muitos efeitos de luz. *Genesi* (1982), sobre a criação do mundo, empregava dez quilos de argila, quatro peixes vivos, sacos plásticos, um filme de Chaplin, exibindo Deus como o diretor que tudo supervisiona, ouvindo *rock* e em permanente agitação. O grupo americano Mabu Mines dedicou-se, durante décadas, ao teatro de bonecos e de formas animadas para montar textos de Beckett. Sua encenação mais surpreendente foi *Imaginação Morte Imagem* (1987), construída com holografias sobre um pequeno esquife, voz recitada, em que o corpo da jovem parecia mover-se, mas fruto de uma ilusão de óptica promovida pela tecnologia, nessa fusão de Beckett com John Lennon.

A dança pós-moderna nasceu nos EUA, reunindo nomes como Steve Paxton, Ann Alprin, Trisha Brown, Yvonne Rainer, Twyla Tharp, estendendo-se logo após para LaLaLa Human Steps, Lucinda Childs, Momix, Carbono 14, entre outros grupos que tomam a dança como trampolim para novas investigações. Mas o nome paradigmático no campo da dança-teatro é o da alemã Pina Bausch, tornada diretora do Tanztheatre de Wuppertal em 1973. Sua coreografia para *A Sagração da Primavera*, de Stravínsky, em 1975, conhece enorme sucesso internacional. Mas é com *Café Müller* e *Pátio de Contatos*, ambas de 1978, que seu trabalho encontrará a síntese daquilo que o teatro possui como coreografia, recorrendo às reminiscências dos bailarinos-intérpretes como fonte para o material dramático. *1980* e *Valsa*, esta

de 1982, consolidam seu prestígio. Na década de 1990, Pina desenvolverá criações em diversas cidades do mundo, como Palermo, Buenos Aires, São Paulo ou Veneza.

O butô começa a invadir o Ocidente em 1980, com a apresentação de Kazuo Ohno no Festival de Nancy, revelando aos olhos curiosos da Europa o novo estilo de dança-teatro nascido no Japão vinte anos antes. Seu principal articulador foi Hijikata, artista radical que, fundindo técnicas do Nô e do Kabuki com procedimentos dadaístas, surrealistas e performáticos, propôs tomar o corpo como um local de sacrifício, numa acepção próxima da *body art*. Nas manifestações individuais destacam-se Ohno, Akira Kasai, M. Ishii, A. Maro, Y. Ashikawa; mas será com os grupos Ariadone, Sebi, Dairakudakan e Sankai Juku que a corrente se expandirá em expressões ousadas e instigantes. A dança é vislumbrada como o modo mais intenso de ser, para onde o intérprete deve deslocar o essencial de sua vida. As transformações e metamorfoses do corpo – em geral nu ou seminu – constituem um modo de enraizar o fluxo temporal, num gestual adaptado à fluência das energias, com as pernas abertas e próximas do solo, em movimentos lentamente executados sob a alta compressão de músculos e tendões. A memória contida nas células e as recordações latejantes nos nervos parecem ser o fim último perseguido pelo butô, que gera influências e muitos desdobramentos no Ocidente.

O teatro de Tadeuz Kantor adquire projeção em 1971, com a apresentação de *A Galinha d'Água* no Festival de Nancy, embora ele já houvesse escrito e divulgado seus principais manifestos (*Manifesto do Teatro Informal*, 1960; *Embalagens*, 1962; *Manifesto do Teatro Zero*, 1963; *Manifesto do Teatro de Acontecimentos*, 1968) e apresentado, num amplo circuito europeu, suas bricolagens, embalagens e *happenings* desde 1962. Após bem-sucedida carreira como artista plástico na Polônia, Kantor funda o Teatro Cricot 2 em 1955, em que desenvolverá intensa atividade, numa linguagem que busca a fusão das formas com os atores. De 1965 data o primeiro *Happening-Cricotagem* apresentado em Varsóvia. *As Mimosas e as Macacas*, de Witkiewicz, empreende uma turnê internacional em 1974, consolidando definitivamente a presença de Kantor no cartel teatral internacional; quando ocorre a criação de *A Classe Morta*, no ano seguinte, ao lado do manifesto *O Teatro da Morte*. Recorrendo às técnicas dadaístas de ajuntar fatos e situações em modo aleatório, marionetes inspiradas por Craig, *performances* e um gosto surrealista por paisagens arbitrariamente compostas, a cena de Kantor surge sempre atulhada de detritos, velharias, objetos inusitados, máquinas improváveis. Atores contracenam com bonecos, usam adereços estranhos como prolongamentos dos corpos, num paroxismo confundível com a mania ou a obsessão. A atmosfera visual é sempre pesada; a iluminação, escura e em meios-tons; os figurinos, velhas roupas esfarrapadas de outros tempos e lugares; a música pontua com um acento melancólico as passagens embebidas de reminiscências, memórias e evocações. A morte, para ele, é a própria encarnação do teatro, do presente, daquilo que afirma o ser humano tal como um Ulisses sempre a voltar para o ponto de partida. *Wielopole, Wielopole*, nome de sua cidade natal, será o tema que lhe inspira sua penúltima obra, realizada em Florença, em 1980, súmula de todos os procedimentos anteriormente empregados.

A lado da *performance*, um novo enfoque sobre o trabalho do ator surge com a atuação de Grotóvski nos anos de 1960 na Polônia, rapidamente contaminando Europa e EUA. Criador do Teatro Laboratório de Wroclaw, sua metodologia visava transcender o padrão mimético e alcançar, a partir do projeto artaudiano, novas relações com o espectador. Definindo sua abordagem como uma autopenetração psicofísica, salientou a importância da criação de uma partitura de ações para o intérprete, a busca de uma mitologia pessoal e um desvendamento anímico cujos objetivos eram apresentar não a personagem, mas o modo como o ator a compreende. Esses *tourning points* foram mais amplamente utilizados em montagens como *Akropolis* e *O Príncipe Constante* (1966), além de *Apokalipsis cum Figuris* (1968), implicando num treinamento

rigoroso que, aos poucos, acabou por tornar-se autônomo, constituindo um fim em si mesmo. Seu discípulo, Eugenio Barba, levando ainda mais longe tais proposições, organizará a antropologia teatral ao longo dos anos de 1970, alastrando-a pelo mundo inteiro e tornando-a a mais influente tendência junto aos artistas dos anos de 1980.

Não tendo criado nenhum espetáculo notável com seu Odin Teatret, radicado na Dinamarca, Barba disseminou, todavia, a formação de um novo tipo de ator: o solista. Que encontra substrato junto aos desígnios pós-modernos de culto narcísico e dedicação a uma mística, com investigações gravitando em torno da identidade, alteridade e processos interculturais, mesmo que ajuntando de modo pouco claro ingredientes técnicos orientais e ocidentais. A ISTA, escola por ele criada, ministra cursos e *workshops* em muitos lugares do mundo, com ênfase na América Latina, onde a corrente antropológica multiplicou-se e conta hoje com numerosos adeptos.

O Brasil

Ao longo dos anos de 1960 e 1970, diversos espetáculos exacerbaram as características modernistas, por meio de um ultramodernismo experimental que serviu como ante-sala para a pós-modernidade. O primeiro deles é *O Rei da Vela*, texto de 1933 de Oswald de Andrade encenado pelo Teatro Oficina em 1967, sob o comando de José Celso Martinez Corrêa. Considerado não-montável durante décadas, reuniu, na ocasião, plenas condições de existência no palco, no centro do redemoinho advindo com o estro de Artaud, Brecht e Grotóvski, submersos em generoso banho tropicalista. *Cemitério de Automóveis*, no mesmo ano, escancarou com agudeza nunca vista o universo sadomasoquista de Arrabal, pelas mãos do argentino Victor Garcia, que, dois anos após, dá a conhecer a exuberância de *O Balcão*, de Genet, organizando metáforas e alegorias vetorizadas em retórica neobarroca, em inusual espaço vertical. O Oficina encena, no mesmo ano, sua realização mais visceral: *Na Selva das Cidades*, de Brecht, antecipando em uma década procedimentos ligados à autopenetração grotóvskiana; a *performance* exacerbada que destruía a cenografia a cada espetáculo; em meio ao lixo, detritos e o neo-expressionismo que irão marcar o teatro posterior. Na década seguinte, alguns trabalhos aprofundam rupturas, como *Gracias, Señor*, pelo Oficina, ao apresentar soluções performáticas, de *happening* e interação com a platéia; *Hoje é Dia de Rock* (1971), *A China é Azul* (1972) e *Ensaio Selvagem* (1974), criações poeticamente exemplares de Rubens Corrêa e Ivan de Albuquerque; assim como *Avatar*, de Paulo Afonso Grisolli e *Somma*, criação coletiva de Amir Haddad com A Comunidade, ambas em 1974. Alguns grupos jovens emergem ao longo da década, dispostos a impor fundos revezes nas convenções, como as levadas a efeito em *Os Mais Fortes*, estréia clandestina do grupo Ornitorrinco em 1975; *Policarpo Quaresma*, montagem carioca com o coletivo Jaz-o-Coração ou *Trate-me Leão*, com o Asdrúbal Trouxe o Trombone, ambos em 1977[13].

O espetáculo *Macunaíma*, de Antunes Filho, 1978, costuma ser tomado como baliza na instauração do pós-moderno entre nós. Recorrendo em modo desenvolto à intertextualidade, procedeu a uma releitura da cultura brasileira, obtendo por meio de sínteses imagéticas e entrecruzamentos sobre linguagens uma radiografia da Nação. O herói mutante – índio, negro e branco – buscava não apenas uma identidade, como também uma alteridade projetada no futuro, redimensionando a antropofagia moderna de Mário de Andrade. Procedimentos da paródia e da carnavalização subverteram os códigos cênicos então em curso, produzindo metáforas cênicas inovadoras e desconcertantes. O palco nu, tomado como máquina ficcional por Antunes, forjou um estilo, largamente desenvolvido a seguir, em realizações como *Nelson Rodrigues, o Eterno Retorno* (1980), *Nelson2Rodrigues*

13. Num panorama restrito como o aqui traçado, foi privilegiada a produção que circulou no eixo Rio-São Paulo, certamente representativa de criações assemelhadas em outras cidades do País.

(1982), *Romeu e Julieta* (1984), *Paraíso, Zona Norte* (1989), *O Trono de Sangue-Macbeth* (1992), *Vereda da Salvação* (1993) e *Gilgamesh* (1994), as mais bem-sucedidas empreitadas de seu Centro de Pesquisas Teatrais.

Cacá Rosset integra o elenco, em 1981, de *O Percevejo*, uma encenação de Luiz Antônio Martinez Corrêa; desenvolvendo com seu próprio grupo Ornitorrinco, nos anos subseqüentes, diversas montagens que ajudam a dar corpo e divulgar as propostas pós-modernas junto ao público jovem: *Ubu, Pholias Phísicas, Pataphisicas e Musicaes*, em 1985; *O Doente Imaginário*, em 1989; e sobretudo *Sonho de Uma Noite de Verão*, em 1992, apresentada em Nova Iorque.

14 Noites de Performances, um megaevento organizado pelo SESC-São Paulo, em 1982, reuniu os mais expressivos artistas a ela ligados, implementando e difundindo as práticas sincréticas e/ou avizinhadas com as artes cênicas, desde Patrício Bisso até Gang 90, desde Viajou Sem Passaporte até Manhas e Manias. Ivald Granato, considerado o pai da *performance* nacional, esteve presente, assim como Arthur Matuck e Denise Stocklos, oferecendo ao público um sem-número de nuanças desse fenômeno artístico híbrido e desterritorializado. Um ano após, no Rio, um evento semelhante ocupa a sala Funarte.

Em 1984 surge, com o grupo nipo-brasileiro Ponkã, a montagem de *Aponkãnlipse*, inspirada no livro de João e no *I-Ching*, em que as primeiras cenas mostram as evidências do fim dos tempos de hoje em dia e as últimas criam uma saída poética para um novo homem, numa insólita associação e fusão de técnicas e estilos representacionais. Luiz Roberto Galízia conduz com o grupo, em 1984, *O Próximo Capítulo*, em que a característica maior é a apresentação de um episódio diário, comportando a presença de um convidado com uma *performance*. Apelando para uma lenda japonesa, em 1987, nasce *Pássaro do Poente*: a encenação de Márcio Aurélio ajunta procedimentos do kyôgen (teatro cômico e satírico), do Nô (teatro clássico de figuras míticas) e alguns artefatos do kabuki (ópera chinesa) para a composição plástica e formal da cena, adensada com soluções advindas da *commedia dell'arte* ocidental. Obtém assim um espelhamento entre técnicas e expressividades, filtradas pelo denominador distanciado de matriz brechtiana. O espaço cênico de Takashi Fukushima utiliza fórmica e panejamentos, além de um grande espelho colocado por detrás, invertendo e duplicando as imagens, num requinte formal a serviço do texto, narrado de trás para frente.

Em 1983, Denise Stocklos protagoniza *Um Orgasmo Adulto Escapa do Zoológico*, sobre texto de Dario Fo e Franca Rame, abrindo caminho para o "teatro essencial", realizações-solo nas quais a atriz irá explorar várias intersecções entre linguagens, em busca de uma "expressão mínima", recorrendo à mímica, *performance*, dança, expressão corporal, canto e texto, geralmente de sua autoria ou adaptado às suas necessidades: *Mary Stuart* (1987), *Casa* (1989), com o qual percorre inúmeros países, *Um Fax Para Cristóvão Colombo* (1992).

O grupo XPTO tem suas raízes nas artes plásticas e na música. Estréia em 1984 *Buster Keaton e a Infecção Sentimental* e, logo a seguir, *A Infecção Sentimental Contra-Ataca*, em que as formas animadas fornecem material para uma inspirada criação intersemiótica. *Kronos*, de 1987, aborda o tempo e suas implicações; enquanto *Coquetel Clown*, em 1989, incorpora técnicas clownescas desenvolvidas ao sabor da *performance*, tornando suas apresentações mais marcadamente teatrais. Voltando-se para os espaços abertos, o grupo irá montar, nos anos de 1990, diversos espetáculos em praças, ruas e quadras esportivas.

Corpo de Baile, terceira produção do grupo Boi Voador, em 1988, sintetiza o acúmulo de experiências anteriores com adaptações literárias. Aqui é estabelecida uma *entropia* sobre a obra *Corpo de Baile*, de Guimarães Rosa, um conjunto de novelas em que cada uma é denominada *coreografia*. Esse espírito rosiano, ligado à música e ao ritmo, fornece estímulo para Ulysses Cruz, o encenador, e Débora Colker, a diretora de movimento, materializarem imagens calcadas sobre as pulsações, a agilidade, a voragem dos deslocamentos. O ponto de

partida é a visão míope do pequeno herói Miguilim, ou seja, a realidade circundante percebida por sua visão desfocada, fornecendo ao espectador ângulos caleidoscópicos de percepção.

Três encenadoras merecem destaque nesse panorama. Em 1989, Beth Lopes encena *Observatório*, de Jayme Compri, materializando cenicamente obras de Júlio Cortázar e James Joyce. No ano seguinte, surge *O Cobrador*, adaptação do conto homônimo de Rubem Fonseca, lançando a Cia. de Teatro em Quadrinhos. Com *Os Brutos Também Amam*, de Luis Cabral, 1992, ela debruça-se sobre o cinema, formando um conjunto de exercícios muito eficientes junto aos limites da narratividade e às intersecções possíveis ao teatro com outras linguagens. A encenadora Cibele Forjaz alcança notoriedade em 1991, com *Florbela*, de Alcides Nogueira. Mas é em 2002 que seu nome desperta curiosidade nacional com *Woyzeck, o Brasileiro*, de Fernando Bonassi, oferecendo a Matheus Nachtergale um desempenho soberbo; além de *Um Bonde Chamado Desejo*, de Tennessee Williams, em bem-sucedida revisão do original, promovendo sua inserção numa sensibilidade pós-moderna. Com *Exercício N.1*, a encenadora carioca Bia Lessa impôs sua presença, em 1987; mas será com *Cartas Portuguesas*, em que explorou uma floresta de folhagens e arbustos reais para ambientar a paixão de sóror Mariana do Alcoforado e seu duplo, que sua marca se consolidará. Em *Orlando*, de Virgínia Woolf, voltou a perquirir sobre os duplos, agora como mutante entre macho e fêmea, radicalizando em termos cênicos aquilo que era monólogo interior textual. A encenadora utiliza repetidas vezes os espaços dos urdimentos teatrais, de onde podem cair chuva, areia, pó, papéis picados, jatos de luzes – cujas intromissões visam desnaturalizar a cena –, também local onde a atriz única de *Cena da Origem*, transcriação do Gênesis feita por Haroldo de Campos, aparecia para os espectadores, enfatizando o quanto *o fora* se imiscui com *o dentro* em sua ficção. Seu processo de citações contínuas e livre arquitetura dramática atingirá o auge em *Viagem ao Centro da Terra*, pretensamente baseada em Júlio Verne, tendo ela declarado não conhecer a obra, mas tão-somente uma breve sinopse.

Em 1983, Hamilton Vaz Pereira conduz o grupo carioca Asdrúbal Trouxe o Trombone à sua realização mais ousada: *A Farra da Terra*, uma revisão poética da geração dos anos de 1970. Usando o palco para os espectadores, a platéia como cenografia, inaugura alguns procedimentos metalingüísticos que vão se aprofundar em sua produção solo posterior, como *Estúdio Nagasaki*, 1987, *Ataliba, a Gata Safira*, 1988, e *Ela Odeia Mel*, 1992, em que acumula várias funções autorais. Almejando atingir a sensibilidade imaginativa dos jovens, incorpora várias mídias, organizando a narrativa em ritmo de videoclipe, propagandas televisivas e histórias em quadrinhos, verdadeiras *disseminações* de sentidos. Em *Omelete*, de José Roberto Torero, em 1998, toma o herói shakespeariano pela óptica de sucessivas desconstruções.

Renato Cohen está à frente de *Espelho Vivo*, em 1986, obra inspirada no universo visual de René Magritte. A não-delimitação entre as linguagens empregadas cria a ambígua posição da obra entre teatro e *performance*. O grupo Orlando Furioso, por ele dirigido, privilegia a expansão do conceito de cena e de teatralidade, incorporando recursos performáticos, das artes plásticas, do cinema e dos audiovisuais, almejando configurar uma obra-de-arte-total. Suas montagens deslocam-se para espaços não convencionais, como bosques, galpões, piscinas e sítios virtuais, numa pesquisa voltada para a espetacularidade do *environment*, a atuação performática, a incorporação do acaso, o processo e as relações com o público, genericamente conceituadas como *work in progress*. *Sturm and Drang/Tempestade e Ímpeto*, de 1991, é realizada no Parque Modernista, abrindo no meio do bosque um discurso sobre os horizontes da criação poética. Em 1995, Cohen volta-se para *Vitória Sobre o Sol*, obra da Revolução Russa redimensionada sob a linguagem do butô. Dois anos após, monta *Máquina Futurista*, uma *performance* sobre arte e tecnologia. Como também, empregando pacientes psiquiátricos, encena *Ueinzz, Viagem à Babel*, experiência limite com não-atores. *Ka-*

Poética, de Vélimir Khlébnikov, autor radical ligado às vanguardas russas do começo do século XX, ocupa-o em 1998. O texto de Gertrud Stein, *Dr. Faustus Liga a Luz*, encenado em 1999, volta a incidir nas explorações fronteiriças, do mesmo modo que um novo trabalho com pacientes psiquiátricos, denominado *Dedalus.*

O encenador Gabriel Villela estréia em 1989 com *Você Vai Ver o que Você Vai Ver*, de Queneau, ambientado na carcaça de um ônibus, efetuando uma paródia recorrente de gêneros e estilos teatrais. Em *Vem Buscar-me que ainda Sou Teu*, dramatização da célebre canção *O Ébrio*, de Vicente Celestino, remonta ao circo-teatro, numa releitura que possui tanto de evocação nostálgica quanto de paródia dos ícones da cultura de massa. Sua encenação de *Romeu e Julieta*, em 1991, espetáculo de rua com o grupo mineiro O Galpão, fundia o circo, o teatro e o musical, radicalizando soluções neobarrocas que ressurgirão amplificadas em *A Rua da Amargura*, exploração das produções da Semana Santa em chave de revisão estilística, carnavalizada, centrando nas alegorias sua força persuasiva. Percurso este desdobrado em *A Falecida*, de Nelson Rodrigues, 1994; *A Torre de Babel*, de Arrabal, e *Mary Stuart*, de Schiller, 1996, compondo uma trilogia de clássicos revistos por sua sensibilidade barroquizante que dialoga abertamente com os signos da sociedade de consumo. Com *O Mambembe*, em 1998, presta uma homenagem ao teatro nacional, sublinhando as releituras. Para o Teatro Castro Alves, na Bahia, criou uma versão multirracial de *O Sonho*, de Strindberg, em 1999.

Ao final da década de 1980 o encenador Aderbal Freire Filho dá uma guinada em sua carreira, com uma surpreendente montagem para o livro *A Mulher Carioca aos 22 Anos*, literalmente transposto para a cena, com oito atores se revezando no desempenho de mais de trinta papéis, independentemente do sexo, explodindo as características épicas da narrativa. Na década seguinte, ele vai explorar novos ângulos de acontecimentos históricos, tomando Lampião, Getúlio Vargas e Tiradentes como inspiração para espetáculos. No *Palácio do Catete*, revive episódios em torno do suicídio do ex-ditador, nos próprios locais onde os fatos ocorreram. Criando um espetáculo processional, revisita locais históricos do Rio na trilha dos últimos instantes de vida do protomártir da Independência, apresentando seu enforcamento diante da estátua a ele consagrada. O abalo das crenças estáveis e as reminiscências dessas evocações infundem nova dimensão à história, revigorada e reavaliada no embate ficcional. Em 1995, dá concretude a um dos mais requintados textos de Luis Alberto de Abreu: *Lima Barreto ao Terceiro Dia*. Em *No Verão de 1996*, um musical com ares de revista, Aderbal parte de quadros de Rubens Guershman para sugerir o espírito vivo que os inspirou.

Em 1991, retornando de uma longa ausência dos palcos, José Celso Martinez Corrêa estréia *As Boas*, dirigindo e atuando. Dois anos após, monta *Ham-let*, baseado em Shakespeare, deslanchando uma nova fase criativa, sintonizada nos entrecruzamentos de linguagens e procedimentos paroxísticos. Apelando para a carnavalização, a paródia, a intertextualidade, o rompimento das relações entre palco e platéia possibilitado pela nova arquitetura do Teatro Oficina, faz surgir algumas produções notáveis: *Mistérios Gozozos*, de Oswald de Andrade (1995), *As Bacantes*, de Eurípides e *Para Dar um Fim no Juízo de Deus*, de Artaud, (1996), *Ela*, de Jean Genet (1997) e *Cacilda!* (1998), em que assume a dramaturgia, a interpretação e a direção, num forte entrelaçamento autoral. Um megaprojeto ocupa-o entre 2002 e 2003: adaptar *Os Sertões*, recorrendo livremente à obra de Euclides da Cunha, em duas partes, com a intenção de invadir um terreno adjacente ao teatro.

O encenador Antônio Araújo desponta em 1989 com *Aoi*, de Ykio Mishima. Em 1991, dirige Marilena Ansaldi em *Clitemnestra*, de Margerite Yourcenar. Seu trabalho ganha relevo internacional, entrementes, em 1992, com *O Paraíso Perdido*, baseado em poemas de Milton, marcando o surgimento do Teatro da Vertigem. Seguem-se *O Livro de Jó*, criado em processo colaborativo com Luis Alberto de Abreu, 1995, e *Apocalipse 1,11*, com Fernando Bonassi, 2000, num mesmo modelo para a

criação do texto. A eleição de espaços não-teatrais para os espetáculos do Vertigem os inscreve num registro buscado nas memórias profundas da cidade e dos cidadãos; amplificadas por um hiper-realismo nas interpretações e alta teatralidade no aproveitamento cenográfico, imagético e de iluminação. Articulando essa densa intertextualidade, Araújo cria possibilidades de leituras em camadas para suas criações, não desprezando as dimensões místicas, míticas e metafísicas vinculadas aos temas que elege.

Gerald Thomas estréia em 1984, à frente de *All Strange Away* e, no ano seguinte, dedica-se a *Trilogia Beckett*, ambas no Café La Mamma, Nova Iorque; repetida no Brasil com um acréscimo, em 1985. Suas produções seguintes são *Quartett*, de Heiner Müller, e *Carmem Com Filtro*. Sua colaboradora em toda a primeira fase é Daniela Thomas, requintada cenógrafa, figurinista e diretora de arte. São trabalhos que suscitam polêmica e admiração, pelo *approach* pouco convencional e abertamente pós-moderno com que os concebe, coalhando a cena de pontos obscuros, figuras e cenografia em ruínas, fumaça filtrando jatos de luz: é a ópera seca em seu estado germinal. Mas é com *Eletra Com Creta*, de 1986, que seu teatro adquire os indefectíveis contornos que marcam sua trajetória: a pronunciada intertextualidade (aqui entrecruzando mitos clássicos e Lacan), o procedimento paródico (citações, epígrafes, sua voz gravada se imiscuindo por entre os discursos das personagens etc.), o recurso ao humor irônico e ao sarcasmo, a marcação deliberadamente hierática e/ou impostada, num misto de textos e cenas que, a cada passo, desdizem o antes afirmado.

Com *O Navio Fantasma*, 1987, e *Mattogrosso*, 1989, efetiva verdadeiras obras-de-arte-totais, naquele mesmo sentido de Bob Wilson, explorando com habilidade as alturas do palco, as correlações música/tempo/visualidade, arrancando humor irônico e cáustico de temáticas refratárias. Em *Trilogia Kafka – O Processo*, *A Metamorfose* e *Praga*, baseado em temas de Kafka, assenhora-se livremente de sugestões metafóricas ali encravadas. Na primeira, é o peso da biblioteca (imensas paredes de sete metros de altura cobertas de livros, alusão à cultura acumulada contextualizando a aventura de K.) que produz asfixia, enredando a personagem num calvário burocrático de cunho cartorial. Na segunda, a narração toma como ponto de partida o instante de horror de Samsa ao mirar-se no espelho verificando sua transmutação. Em M.O.R.T.E., lança-se sobre o universo da criação artística, parafraseando a si mesmo e inúmeros outros artistas. Em *The Flash and Crash Days*, 1991, Gerald ajunta mãe e filha em jogos sadomasoquistas lúdicos, ingênuos, carregados, sutis, grosseiros, explorando a virtuosidade interpretativa das atrizes. Sua criatividade, a partir de então, começa a repetir-se, parecendo cansada, apelando para simulacros de si mesmo: *Saints and Clowns*, 1992; *O Império das Meias Verdades*, 1993; *Unglauber*, 1994; *Nowhere Man*, 1995.

O encenador Renato Karman explora espaços inóspitos e inesperados, em realizações como *Viagem ao Centro da Terra*, uma jornada experimental multimídia em 1992, verdadeira travessia na qual o público é tratado como expedicionário em meio à lama, fogo, água e cenas performáticas. Recorrendo a uma grande escavação para um túnel subterrâneo no parque Ibirapuera, a montagem superpunha cenas, evocações e paisagens de forte teor mítico e surreal. Com o mesmo espírito está à frente, em 1996, de *A Grande Viagem de Merlim*, com dramaturgia de Luis Alberto de Abreu, na qual um caminhão-baú multimídia conduzia o público a um aterro sanitário na periferia de São Paulo, às ruínas do teatro Polytheama, em Jundiaí, encerrando seu percurso com cenas junto às margens de uma lagoa na Serra do Japi.

Diretor da Cia. Sutil, do Paraná, Felipe Hirsh alcança notoriedade com *A Vida é Cheia de Som e Fúria*; em 2000, adaptando o romance *High Fidelity*, de Nick Hornby. A música não apenas é o assunto da realização, mas comenta, por intermédio de citações, a ação central, criando uma estereofonia dialógica de significados. Esse tipo de simultaneidade também estava presente em *A Máquina*, de João Falcão, 2001, sobre quatro adolescentes que almejam o estrelato teatral, realização mul-

tirracial e multimídia que se desloca do sonho à realidade em jogo polivalente.

Embora a dramaturgia seja mais resistente às novidades, alguns autores conseguiram torná-la mais significativa do que os espetáculos que propiciaram. Bosco Brasil estréia em 1994 com *Budro*, dirigindo seu olhar para a vida da juventude classe média na São Paulo do final do milênio. No ano seguinte, coloca em cena *Atos e Omissões*, deslocando assemelhada discussão para a periferia da cidade, entre personagens das camadas empobrecidas da sociedade, enfatizando as situações cômicas possíveis. *Acidente/2000* chega à cena pelas mãos de Ariela Goldman, reafirmando o enfoque sobre seu tempo e sua geração. Em 1996, é a vez de *Qualquer Um de Nós* ganhar o palco. Em 2001, um texto curto entusiasma público e crítica: *Novas Diretrizes em Tempos de Paz*, apresentado num ciclo de dramaturgia promovido pelo teatro Ágora. Por meio dos delicados acentos de Ariela Goldman, a obra auspicia uma terna magia e complexa rede de intenções nascendo entre um viajante polonês e um agente policial que faz a triagem na Imigração, no ambiente da Segunda Guerra.

Uma trilogia composta por *Perpétua*, *Opus Profundis* e *Desembestai!*, em 1996, introduziu Dionísio Neto no cartel, em propostas que se acercavam da interação com recursos multimídia, *rock*, dança e depoimento pessoal. Em 2000, surgem três novos textos: *Corações Partidos e Contemplação de Horizontes*, com produção da Cia. Cachorra; *Antiga, A Milagrosa História da Imagem que Perdeu seu Herói*, direção de Sérgio Ferrara e *O Dia Mais Feliz da sua Vida*, direção de Márcia Abujamra. Um serviço de telemensagens destinado às agressões é o pivô da trama criada por Pedro Vicente em *Disk Ofensa Linha Vermelha*; ao lado do universo dos drogados que planejam um ataque terrorista contra um *shopping center*, criaturas ajuntadas em *PromisQuidade*. Um outro autor, entrementes, parece sintetizar e exacerbar essas novas personagens e configurações sociais, nascidas com a pós-modernidade: Mário Bortolotto, especialmente pelo aspecto inacabado de sua produção, em processo, abarcando uma multiplicidade de *junkies*, *outsiders* e marginais que possuem na literatura *beat* um parâmetro de referência. Em 1996, ele lança *Será que a Gente Influencia o Caetano?*, *Rolex-O Anti Velox* e *A Lua é Minha*. Laureado como o melhor autor do ano de 2000 pelo conjunto da obra (montou simultaneamente treze criações), aí se destacam *Medusa de Rayban* e *Nossa Vida não Vale um Chevrolet*, em que ele próprio surgia em cena, num duplo quase indistinguível entre alteridade e *performance*.

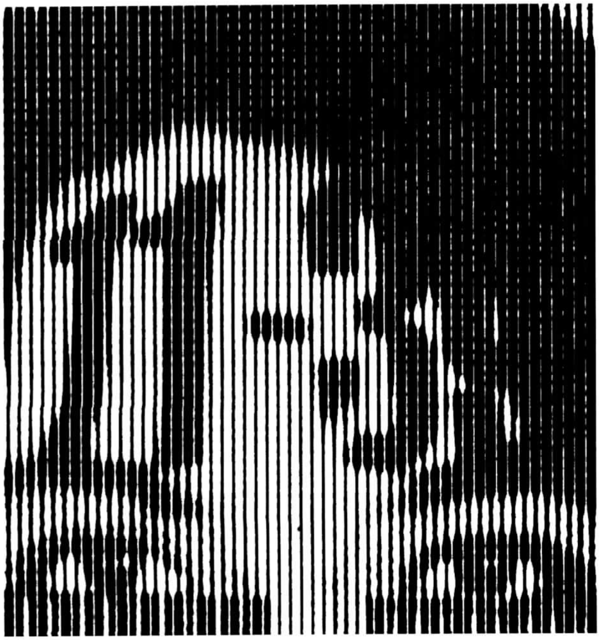
Em 1996, Fernando Bonassi transpôs para o palco seu romance *Um Céu de Estrelas*, no qual um rapaz invade uma residência e comete toda sorte de ameaças, terminando cercado pela polícia. Sua criação mais notável até o momento, contudo, é *Apocalipse 1,11*, criado junto ao Teatro da Vertigem. Colaborando junto à equipe, deu forma à revisão do texto bíblico, enfatizando os horrores da trajetória de João em meio aos desvalidos, sob o impacto do massacre de presos no Carandiru, do índio pataxó queimado em Brasília e as previsões milenaristas sobre o fim do milênio. Em 2002, dedicou-se ao ambicioso projeto de situar na periferia de uma grande cidade brasileira a fábula de *Woyzzeck*, de Büchner, num espetáculo de Cibele Forjaz. Para um ciclo de dramaturgia, escreveu a irônica *Três Cigarros e Uma Lasanha*, sobre a juventude atual.

Além de crítico e teórico, Aimar Labaki passou a dedicar-se também à dramaturgia, escrevendo *Vermuth*, 1988, em que aborda a curra de uma professora numa escola de periferia, escancarando em modo hiper-realista uma aguda problemática social. Em sua criação, o entrecruzamento entre sexo e poder espraia-se sob variados formatos: em *A Boa*, nas relações ambíguas entre jovens da classe média (não fortuitamente, uma releitura de *A Alma Boa de Set-Suam*, de Brecht); em *Cordialmente Teus*, sob o signo da opressão entre dominadores e dominados iniciada no século XVI; e em *MSTesão*, ao contrapor uma inescrupulosa dona de revista de nus masculinos se aproveitando de um jovem egresso do movimento dos sem-terra.

UM SIMPÓSIO PÓS-MODERNO: DISCUSSÃO DOS CONTEMPORÂNEOS

1. ARTE E SIGNIFICADO

Arthur C. Danto



Ao longo da história da reflexão filosófica sobre a arte, assumiu-se, tacitamente, que as obras de arte têm uma forte identidade primária e que se poderia distingui-las das coisas comuns, tão facilmente como alguém distingue uma coisa comum de outra – como, digamos, um falcão de um serrote. Tão óbvia era a distinção entre arte e tudo o mais, que os gregos evidentemente não necessitaram de uma palavra especial para designar obras de arte, às quais eles, não obstante, se dedicaram a explicar em termos altamente metafísicos. Têm havido esforços, especialmente nos tempos modernos, para transformar o termo "arte" num conceito normativo, de acordo com o qual a "boa arte" é uma tautologia, visto que nada pode, ao mesmo tempo, ser arte e ser ruim. Os críticos da cidade de Nova Iorque eram conhecidos por declararem como não sendo realmente arte algo que eles desaprovavam, ou quando havia muito pouco que não fosse a arte que deveria haver. Qualquer termo pode ser normatizado dessa forma, como quando, apontando para um determinado serrote, dizemos: "Isto é o que eu cha-

mo de serrote", significando que a ferramenta classifica-se predominantemente de acordo com as normas relevantes. Mas haveria de parecer estranho afastarmos do domínio dos serrotes aqueles objetos de pior classificação de acordo com tais normas e, no geral, a normatização deve desligar-se do conceito, deixando um resíduo descritivo. É com referência a esse resíduo que os trabalhos de arte foram tacitamente considerados como identificáveis e distinguíveis em meio a outras coisas.

No começo do movimento modernista, digamos, nos meados do século XIX, certos problemas surgiram nos limites do conceito, inicialmente, talvez, com relação a fotografias que eram inequivocamente quadros, embora produzidos conforme aquilo que Fox Talbot, o co-inventor do processo, o exprimiu – pelo Lápis da Natureza. Existia uma história dupla até tempos bem recentes, quando os fotógrafos tentavam imitar as pinturas e os pintores começavam a distanciar o seu trabalho da fotografia, por meio de uma ou de outra das matrizes estilísticas do modernismo – cubista, futurista, dadaísta, construtivista etc. A fotografia ainda estava proscrita na era do *Camera Work*, de Stieglitz, e talvez sua pretensão à arte tenha se tornado justificada somente quando o Museum of Modern Art abriu a sua primeira galeria de fotografia, sob a direção de Edward Steichen. Quando isso aconteceu, a distinção entre quadros pintados pelo Lápis da Natureza e pelos lápis empunhados pelos pintores desligou-se do conceito de arte. A articulação das estruturas lógicas desse conceito provou ser mais árdua do que qualquer um poderia crer, quando se tomou por certo que os trabalhos de arte constituíam uma classe relativamente homogênea de coisas, cujas partes podiam ser determinadas fácil e imediatamente. Foi coerentemente com essa suposição que os limites se expandiram e se dilataram sob pressões de vários tipos: peças de mobiliário, por exemplo, puderam ser consideradas trabalhos de arte no século XVIII, quando feitos com preciosos polimentos e elegantemente desenhadas por mestres-marceneiros. Porém, quando Jacques-Louis David, associando esses luxuosos objetos com a aristocracia, traçou uma linha nítida entre arte de elite e arte prática, os objetos de *vertue*[1] tiveram de emigrar, como os seus nobres usuários, e se tornaram artesanato em vez de arte. A distinção permanece vigente em nossos dias, de maneira que se rejeita como arte qualquer coisa que carregue uma aura de utilidade, deixando a desconfortável idéia de que trabalhos de arte não podem ter função, o que é uma forma desesperada de manter as fronteiras fechadas. Isso deixa intacta a suposição de que os trabalhos de arte são uma classe especial de coisas e que se pode deambular através de qualquer espaço e identificar os trabalhos de arte com grande probabilidade de se atingir um escore perfeito. A esse respeito, a distinção entre a arte e qualquer outra coisa era entendida como, absolutamente, diferente da distinção entre qualquer par de categorias – falcões e serrotes, uma vez mais. Sob esta perspectiva, a pergunta: "O que é arte?" nunca foi entendida como: "Quais são as obras de arte?" – pergunta cuja resposta podemos assumir que conhecemos, mas que antes pressupõe: "Quais são os traços essenciais da arte?"

O que o meu livro, *The Transfiguration of the Commonplace*, colocou, dissociadamente dessa tradição filosófica, foi o reconhecimento de que a distinção entre obras de arte e coisas comuns não poderia mais ser tomada como definitiva. A pergunta com a qual o livro se debateu foi: "Dadas duas coisas que se parecem entre si, sob qualquer ponto de vista, mas uma delas sendo uma obra de arte e a outra um objeto comum, o que justifica essa diferença de *status*?" Essa não seria uma questão que os filósofos se perguntariam caso a diferença entre as obras de arte e os objetos comuns parecesse, para a maioria, óbvia e incontroversa. Eles não a perguntariam, acho, porque o problema nunca surgiu, exceto nos contextos um tanto limitados das fraudes e falsificações, quando havia a dependência do conhecimento de um perito para delinear as diferenças. No século XX, entre-

1. O termo francês parece-nos um neologismo e não se encontra dicionarizado. A tradução mais aproximada, a nosso ver, seria objetos "virtuosísticos".

tanto, por meio de certas transformações internas na história da arte, começaram a aparecer obras de arte que eram, ou pareciam ser, objetos de uso da vida cotidiana. Os *ready-mades*, de Duchamp (1915-1917), eram pás de neve comuns, suportes para garrafas, pentes e, num caso famoso, um urinol, sendo que estes, antes de Duchamp, teriam certamente sido considerados como inteiramente fora do escopo da arte. Meu exemplo favorito foi a *Caixa Brillo*, de Andy Warhol, uma fotografia que seria indiscernível de outra tirada de contêineres comuns, nos quais embalagens recheadas de sabão eram enviadas aos supermercados. Nesse caso, por que uma era arte e a outra não, já que elas eram tão parecidas, tanto quanto alguém se preocupou ao fazê-las? Eram tão parecidas que a suposição de que poderíamos identificar as obras de arte foi colocada em dúvida, de forma definitiva.

Transfiguration procurou responder a essa questão e chegou a uma formulação provisória, em parte, quanto à definição de arte. Argumentei, em primeiro lugar, que as obras de arte são sempre sobre algo e, por essa razão, têm um conteúdo ou um significado; e, em segundo lugar, que para algo constituir-se em obra de arte deve incorporar o seu significado. Isso não deve ser entendido como todo o argumento, porém, se eu não puder ter essas condições a que me agarrar, sentir-me-ei incerto quanto àquilo que seria uma definição de arte sem elas. Neste ensaio, quero responder a certas objeções filosóficas que pretendem colocar o meu parco conjunto de condições em dúvida.

George Dickie, fundador da Institutional Theory of Art (Teoria Institucional da Arte), insiste que há exemplos contrários à minha primeira objeção, oferecendo pinturas não-objetivas como um deles. Seria extremamente interessante considerar quais as pinturas não-objetivas que Dickie poderia ter em mente. O Guggenheim Museum, de Nova Iorque, foi originalmente denominado de Museu da Arte Não-Objetiva, e ele exibia obras de Kandínski, Mondrian, Malevich, e Rudolph Bauer, na época o amante da Baronesa Hilla Rebay, a extraordinária diretora do Museu. O termo não-objetivo, se não foi usado pela primeira vez por Rodchenko, era certamente utilizado por Kandínski para designar a arte pura, que procura expressar somente "sentimentos íntimos e essenciais" – e a frase "não-objetivo" é um sinônimo próximo da palavra "subjetivo." As pinturas apresentam uma realidade, embora realidade interior, ou caso seja uma realidade exterior, nesse caso uma que tenha a mesma identidade espiritual que a realidade interior. E isso para tomarmos o outro caso, igualmente difícil, que era a visão de Schopenhauer sobre a música: é a linguagem de nosso ser numenal. Histórias similares poderiam ser contadas sobre o suprematismo e aquilo que Mondrian designou como neoplasticismo. A atmosfera interior do Museu da Arte Não-Objetiva esforçou-se para tornar objetivo o espírito encarnado nas pinturas redentoras, nas quais a Baronesa Rebay acreditava, e que pendiam de suas paredes de veludo cinzento, banhadas pela música de Bach. Malevich inventou, talvez, a pintura monocromática como algo além de uma piada, mas teria ficado espantado se lhe contassem que o seu *Black Square* não era sobre coisa alguma. A pintura toda branca de Robert Rauschenberg era sobre as sombras e as mudanças de luz que, transitoriamente, registraram-se em sua tela, e nesse sentido, sobre o mundo real. Certamente, não posso considerar cada exemplo histórico, mas estou sinceramente convencido de que eu o poderia se fosse colocado diante de qualquer caso histórico. Assim, estamos no reino do contra-exemplo filosófico, desembaraçado de qualquer conteúdo, a saber: "Que tal uma pintura sobre coisa alguma?" Gostaria de saber se ela teria formas geométricas ou formas não geométricas, se seria monocromática ou listrada, ou o que quer que fosse – e, a partir dessa informação, seria muito simples imaginar qual seria a crítica de arte apropriada e, daí, deduzir-se o tipo de significado que o trabalho poderia ter. As pinturas de Sean Scully são compostas principalmente de listras, mas elas pretendem afirmar proposições sobre a vida humana, sobre o amor e até sobre a morte. Nós podemos, é claro, imaginar que alguém se coloque no espírito de contra-argumentação filosófica pintando um trabalho sobre

nada. Porém, há um problema de distinção entre o não ser sobre coisa alguma e o ser sobre nada, e eu poderia, então, me inclinar à opinião de que a pintura é sobre o nada, como num ensaio de Heidegger. Assim, o meu desafio a Dickie seria: dê-me um exemplo, e eu o analisarei. Sem algum tipo de especificidade, o jogo de contra-exemplos torna-se bastante cansativo.

A segunda condição era a de que um significado está materialmente incorporado nas obras de arte, as quais *mostram* do que eles tratam. Isso, se verdadeiro, deve me colocar em conflito com a formulação de Hegel, naquilo que ele designa como "arte simbólica", cujo significado, quanto ao título, é-lhe externo em vez de estar encarnado no objeto – embora ele e eu teríamos estado de acordo com respeito às duas outras formas que ele distingue: a arte clássica e a romântica. Visto que seu exemplo de arte simbólica é a pirâmide (egípcia), pode-se certamente questionar se a forma, as dimensões e os vetores não encarnariam o significado apropriado ao seu ocupante mumificado. Mas há uma objeção mais imediata à minha segunda condição, ou seja, que alguma coisa possa, eventualmente, possuir conteúdo e incorporar o seu significado e, mesmo assim, não ser uma obra de arte. Tem sido apontado, por exemplo, que as caixas comuns de *Brillo*, nos depósitos dos supermercados, são sobre algo – *Brillo* – e que elas embutem o seu significado pelos desenhos sobre suas superfícies. Como eu desejava uma definição que distinguisse os trabalhos de arte das coisas reais, ou de qualquer forma, algo parecido, não pude ter êxito, pois a definição, porquanto serve para a caixa de Warhol, serve, igualmente bem, para as caixas comuns das quais eu estava ansioso por distingui-las. Isso foi levantado como uma crítica amistosa por Noel Carroll, e ela requer uma resposta um tanto intrincada.

Há dois sentidos para "conteúdo": aquele que a caixa do *Brillo* contém fisicamente, embalagens cheias de sabão, e aquele em relação ao qual podemos falar do conteúdo de um trabalho de arte, que pode, num sentido não físico, seja ele qual for, estar "dentro" do trabalho. O que o *conteúdo* da *Caixa de Brillo*, como uma obra de arte, possa ser, foi um caso de interpretação, não tendo nada a ver com a abertura da caixa para verificar-se o que lá havia. Os *Combines*, de Robert Rauschenberg, possuem conteúdo nos dois sentidos: fisicamente eles incorporam objetos comuns – latas, funis, vassouras, garrafas de Coca-Cola –, que então contribuem para qualquer significado mais amplo que os trabalhos possam passar. A maneira pela qual tais objetos comuns são tomados e transfigurados é, no caso de Rauschenberg, parcialmente alcançada atentando-se para aquilo que se pode chamar de poesia do lugar-comum. Os objetos domésticos, por exemplo, são densos de significados que começamos a compreender quando eles são perdidos ou estão quebrados ou gastos. Tais objetos definem as estruturas de vida como ela é vivida e, caso saibamos como ler os objetos com formas desvanecidas de vida, teremos acesso ao que significou viver essas formas, e daí às mentes daqueles que as viveram. De fato, podemos aprender muito mais sobre as formas de vida dessas peças apropriadas por Rauschenberg do que dessas próprias peças, vistas com extraordinária estranheza quando de sua primeira aparição em galerias, na década de 1950 – por exemplo, uma cabra empalhada enrolada com um pneu de automóvel, que atrai respostas interpretativas apenas tangencialmente conectadas com a nossa habilidade anterior em reconhecer pneus de automóveis e cabras empalhadas.

Segue-se, dessas considerações, que se torna quase fora de questão que uma pessoa identifique o conteúdo das obras de arte baseada nas suas qualidades visuais, e isso não se aplica meramente à arte contemporânea, ou próxima à contemporânea, mas também à arte de um passado distante – porquanto é sempre possível imaginar objetos indiscerníveis de determinadas obras de arte, originados, no entanto, por fatores devido aos quais não podem significar o que as obras que se lhes assemelham desejam significar. Embora isso não tenha ocorrido com relação a escritores do período em que a definição de arte parecia uma questão menos inquietante do que posteriormente, tal como ela se tornou em nosso próprio

século – livros inteiros são, hoje, publicados sobre a questão da definição da arte! –, há aspectos do conceito de arte que têm, desde o início, deixado claro que as pessoas estavam preocupadas com falsificações e cópias, e que essas preocupações podem sempre ser rotuladas com um caráter de indiscerníveis, mesmo quando se pensa, como Nelson Goodman, que as diferenças, cedo ou tarde, emergirão e que nós nos perguntaremos, do mesmo modo, sobre o que faremos, então, com as pinturas de Van Meegeren, isto é, como alguém pode supor serem elas originais ou não. Foi importante, por motivos complexos, que Van Meegeren não tivesse sido diferenciado de Vermeer, pois ele estava ansioso em ser considerado tão bom pintor quanto o era Vermeer, por consenso de todos. Talvez a visibilidade tivesse sido óbvia, não tivesse ocorrido o caso dos peritos, tais como o infeliz especialista, Professor Bredius, da Holanda, que sabia mais sobre Vermeer do que qualquer pessoa então contemporânea. Ele supôs que deveria ter havido uma viagem à Itália não registrada – tão insignificante depois de tudo que está anotado sobre a vida de Vermeer! –, assim como um encontro direto com o caravagismo, o qual as primeiras pinturas de Van Meegeren pareciam perfeitamente confirmar. Assim, Bredius estava mais predisposto a se enganar devido ao seu conhecimento especializado do que outros que conheciam muito menos –, porém que aceitavam Bredius como um grande especialista. Portanto, tomem cuidado com os especialistas! É claro que se trata de uma pintura maluca, mas o que Van Meegeren pretendeu, ao pintá-la, era profundamente diferente daquilo que Vermeer poderia ter pretendido, tivesse ele, por mais impossível que fosse, produzido uma pintura indiscernível como essa. De fato, o *Christ at Emmaeus*, de Van Meegeren, é um *vaudeville* do maneirismo, à moda de Vermeer: uma das cabeças é exatamente igual a uma autêntica cabeça de Vermeer, e aqueles pequenos pontos de luz difusa, que vemos em *View of Delft*, são utilizados de maneiras tais que nada têm a ver com os pontos na grande paisagem, a partir de onde, para alguns, infere-se o uso de uma câmera escura. Outra dimensão de preocupação surgiu no que tange a restaurações, como ocorreu com a da Capela Sistina. Será o mesmo trabalho que Michelangelo pintou, ou ele foi modificado pela remoção de algo essencial ao seu significado? Quando o pintor Morris Louis morreu, deixou mais de seiscentas pinturas, sem indicação de como elas deveriam ser enquadradas. Ele coloria sua tela derramando e, quando a tinta secava, enrolava-a e a armazenava. Foi decidido que Clement Greenberg, que conhecia bem a obra, deveria ser a autoridade para demarcar como esticar as telas, sendo que isso inquietou o mundo da arte, no qual alguns defendiam que estas não eram obras de Louis, mas de Greenberg. Não há necessidade de resolver o caso agora, mas é claro que alguma decisão deve ser tomada, mesmo não se tendo, incontestavelmente, uma idéia clara do que Louis faria se estivesse vivo.

Em todo caso, pode-se assumir que havia suficiente diferenças reais entre a *Caixa de Brillo* e as caixas de *Brillo*, tanto que, mesmo agora, podemos separá-las facilmente. Mas aquelas diferenças não nos dirão quais delas são obras de arte e, ao inferir que ambas são, o vigor da objeção de Carroll está em explicar como podemos julgar a diferença entre elas. Isso procurarei fazer, a seguir.

Em minha discussão inicial, usei as duas caixas para levantar a questão sobre por que uma era arte e a outra não, e conseqüentemente, perguntar como traçar uma linha filosófica entre arte e realidade. Mas, desde então, tornou-se claro para mim que as caixas de *Brillo* "reais" podiam, elas mesmas, na verdade, serem consideradas arte e o que as separavam do que Warhol fabricara era a diferença entre belas-artes e arte comercial, apesar de soar cômico a qualquer um que não seja eu, pensar nas caixas de Warhol como belas-artes quando elas foram feitas e expostas, em 1964. (Eleanor Ward, a dona da galeria, sentiu que Warhol estava mostrando algo, ao seu ver, e a direção da National Gallery, em Ontário, jurava que as caixas não eram esculturas – uma questão sobre qual ela era considerada uma especialista.) Fui obrigado a fazer essa concessão quando se tornou irrefutável que as embalagens satisfaziam as minhas duas

condições, o que iria exigir de mim que eu encontrasse uma terceira condição para me libertar do problema, ou apenas aceitar que a distinção entre as belas-artes e a arte comercial não era nem mais nem menos urgente do que a distinção paralela entre as belas-artes e o artesanato. As embalagens eram, certamente, sobre alguma coisa; e desde que eu estava usando o conteúdo para distinguir a arte da realidade, as embalagens obedeciam ao primeiro critério. E pareceu-me não menos claro, também, que elas satisfaziam o segundo critério, aquele da incorporação. O desfecho foi que as embalagens geravam um paradigma insatisfatório para um objeto real, pois estava, afinal, embutido num sistema de significados – sobre o qual devo discorrer logo mais. Desse modo, tornou-se um problema determinar qual paradigma usar para um objeto real, e isso acabou não sendo assim tão fácil. Seria necessário encontrar algo que não tivesse originado alguma parte de sua identidade a partir de uma rede de significados, e não fica claro que algum pudesse ser encontrado – seria como procurar por alguma coisa que não estava na mente, num esforço para refutar as afirmações do Bishop Berkeley: no momento em que você a encontra, não está mais fora da mente. Não era importante, para mim, cair na metafísica, pois a tradição filosófica usava como seu gerador de paradigmas camas pintadas por artistas e camas construídas por carpinteiros – e ninguém pode negar a aura de significados que rodeiam a cama como um lugar de sofrimento e prazer. Assim, a linha entre a arte comercial e as belas-artes tornou-se um problema.

No meu ensaio anterior, "The Art World", invoquei o conhecimento da teoria e da história da arte para alcançar esse fim e, enquanto isso permanecer válido, penso agora que podemos falar igualmente sobre estruturas diferentes de crítica de arte ligadas aos dois objetos. Ou *três* objetos, se expandirmos o nosso grupo para incluir as "Caixas de Brillo" feitas pelo artista apropriacionista Mike Bidlo, que numa exibição em Zurique, na Bruno Bishofsburger Gallery, instalou, com a mesma configuração na qual elas foram exibidas no Museum of Art, de Pasadena em 1968, as oitenta e cinco caixas de *Brillo* que fabricara. A mostra foi intitulada *Not Andy Warhol*. Portanto, vamos montar a exibição que habitualmente tento imaginar quando discuto estes temas – a caixa de Warhol, a caixa de Não-Warhol, e a caixa de *Brillo* "real", tornada famosa por Warhol, mas, também, por não Warhol, embora não Não-Warhol, cada qual. Peço-lhes que me concedam a relativa indiscernibilidade delas, naquilo em que as diferenças entre os objetos não penetram nas diferenças entre as obras, pois elas podem, de imediato, serem imaginadas como pertencentes às outras, em vez de à categoria à qual, de fato, pertencem. Se vocês olharem para a caixa de Warhol, há um tipo de escorrimento de tinta onde a pintura está estampada, mostrando uma certa indiferença em relação a arestas precisas. Porém, a de Warhol poderia estar limpa e de Bidlo escorrida. Ou ambas poderiam estar limpas e a verdadeira caixa de *Brillo* ser a escorrida – ou pelo menos algumas delas, digamos um lote defeituoso delas. Não há razão para prolongar esse raciocínio. Portanto, apliquemos as estruturas da crítica de arte às três e imaginemos que elas sejam inteiramente parecidas e que nenhuma base visual deva ser invocada para discriminar os dois exemplos de obras de arte em relação àquele exemplo de arte comercial ou, no que diz respeito ao assunto, discriminar entre a apropriação e o apropriado.

Atualmente, sabe-se bem que uma das razões pelas quais o desenho da caixa de *Brillo* é tão bom deve-se ao fato de ter sido feito por um ótimo artista, que era obrigado a praticar a arte comercial quando o expressionismo abstrato declinou, nos inícios da década de *1960*. Foi o caso de Steve Harvey, de quem eu gostaria de conhecer muito mais do que sei. Em todo caso, sua embalagem do *Brillo* não é simplesmente um recipiente para os embalagens do *Brillo*: é uma celebração visual do *Brillo*. A caixa é decorada por duas zonas onduladas em vermelho, separadas por uma em branco, com letras azuis e vermelhas. Vermelho, branco e azul são as cores do patriotismo, assim como a onda é uma qualidade da água e das bandeiras. Esta combinação liga limpeza e dever,

1. Protesto da WAC-Women's Action Coalition (Coalização de Ação das Mulheres) na Pace Gallery, Nova Iorque, outubro de 1993. Foto de Mary Beth Edelson. O quadro do anúncio (canto esquerdo, embaixo) foi estampado no *New York Times Magazine* numa cobertura histórica na Pace Gallery, mostrando o seu estábulo de artistas machos-todos-brancos. (Agnes Martin está representada na galeria, mas de qualquer forma não foi reconhecida, nem o foi a tardia Louise Nevelson; Kiki Smith foi, então, somada à lista.) A WAC organizou o protesto caracterizando as artistas mulheres dependuradas num trator: "Nós temos aquilo que precisa ser dependurado na Pace Gallery".

2. Guerrilla Girls (Meninas da Guerrilha), *As Mulheres têm que Ficar Nuas...*, cartaz de rua. Durante os primeiros anos de sua existência, o Guerrilla Girls ("um grupo de mulheres profissionais da arte que empreendem uma guerra de palavras e imagens contra o sexismo e o racismo no mundo da arte") focou a sua atenção no lugar das artistas mulheres no mundo da arte, castigando engenhosamente instituições e indivíduos que não reconheceram a arte das mulheres. Nos recentes anos de 1980, elas voltaram-se a temas mais amplos, como os sem-teto, o meio ambiente e a Guerra do Golfo.

e transforma um lado da caixa numa bandeira de limpeza patriótica. Isso provê duas razões relacionadas para se usar *Brillo*, que vem impresso em letras proclamatórias: *B-R-I-L-L-O*, as consoantes em azul, as vogais – i, o – em vermelho. A própria palavra é um mau latim, ou seja, "Eu brilho!" –, que tem duplo sentido, um dos quais é consistente com a condição de incorporar o significado. O termo transmite uma excitação que é veiculada nas várias outras palavras, nas quais as expressões da propaganda são distribuídas sobre a superfície da caixa, à moda das expressões de revolução ou protesto que são atrevidamente proclamadas em bandeiras ou cartazes carregados por grevistas. As embalagens são GIGANTES. O produto é NOVO. Ele BRILHA RAPIDAMENTE COMO O ALUMÍNIO. A caixa transmite excitação, até mesmo êxtase, e é, em si, uma obra-prima de retórica visual, planejada para incitar as mentes e o ato de comprar e depois usar. E aquela maravilhosa faixa de branco, como um rio de pureza, tem uma origem histórica na arte da abstração *hard edged*, de Ellsworth Kelly e Leon Polk Smith. Ela não poderia ter sido feita antes desse movimento, cujas arestas limpas dão certa contemporaneidade palpável ao *Brillo*. Mesmo em 1964, era indispensável pertencer à "Geração Pepsi" da juventude engajada. Harvey merecia um prêmio, e Warhol, que ganhou prêmio após prêmio como um dos artistas líderes da arte comercial de Nova Iorque, seria o primeiro a apreciar seu valor.

Esse é, no geral, um esboço da crítica de arte para as embalagens do *Brillo*, de Steve Harvey, e podemos ver como o significado e a corporificação estão conectados. O que Harvey nunca teria imaginado era que poderia ser belas-artes em vez de arte comercial, em parte, suponho, porque de acordo com seu critério, belas-artes seriam as pinturas que ele admirava, as de Pollock, de Kooning e de Rothko e, talvez, de Kline. Então, o que Warhol fez foi produzir algo a partir de uma peça de Harvey, mas que *era* um trabalho de belas-artes. E podemos notar que nenhuma das críticas de arte adequadas à caixa de Harvey é adequada à de Warhol, absolutamente. Warhol não foi *influenciado* pela abstração *hard edge*: ele reproduziu as formas de um artista, apenas porque elas lá estavam, da forma como lá estava o logo da União dos Rabinos Ortodoxos, certificando que o *Brillo* era *kosher* (como o era em 1964). Tornava-se essencial que ele reproduzisse os efeitos de qualquer coisa que tivesse levado Harvey a fazer o que ele fez, sem as mesmas causas, explicando por que elas lá estavam, em sua *Caixa de Brillo*, de 1964. Assim sendo, onde entra a crítica de arte? Ela se deve ao fato de que a arte comercial era, de algum modo, aquilo que a sua arte significava. Warhol tinha uma visão do mundo comum como esteticamente belo e admirava bastante as coisas que Harvey e seus heróis tinham ignorado ou condenado. Ele amava as superfícies da vida cotidiana, o poder nutritivo e a previsibilidade dos alimentos enlatados, a poética dos lugares-comuns. Afinal, a *Caixa de Brillo* foi apenas uma das embalagens por ele apropriadas para a primeira de suas exposições na Stable Gallery, todas as quais tiveram sua retórica, mas nenhuma delas tendo sido tão bem-sucedida como a *Caixa de Brillo*, de Steve Harvey. Por volta de 1964, os objetos reais haviam penetrado na arte como temas de representação realista: um exemplo característico é a marca da gasolina *Mobile*, o *Cavalo Alado Vermelho*, numa pintura caracteristicamente assombrada, de Edward Hopper. E aquele cruzar a linha mostra um deslocamento filosófico a partir da rejeição da sociedade industrial – que teria sido a atitude de William Morris e dos pré-rafaelistas – até o endosso, que era aquilo que se poderia esperar de alguém nascido na pobreza e enamorado do calor de uma cozinha, na qual todos os novos produtos eram utilizados. Assim, as embalagens são tão filosóficas quanto os papéis de parede de William Morris, que visavam, é claro, transformar em vez de celebrar a vida cotidiana e a redimir, no caso de Morris, a sua feiura em um tipo de beleza medievalizada. As caixas de Warhol foram uma reação ao expressionismo abstrato, porém especialmente tendo em vista glorificar aquilo que o expressionismo abstrato desprezava. Essa é parte da crítica de arte sobre a *Brillo Box*, e há muito mais. Mas as duas partes da crítica de arte estão desarticuladas: não há superposição entre a

explicação de Harvey e a explicação de Warhol. A retórica de Warhol não tem, absolutamente, relação imediata com as caixas de *Brillo*.

E isso também é verdadeiro para o trabalho de Bidlo: ele se apropria de obras famosas a fim de entender como seria o tê-las feito – o que teria sentido ao fazê-las. Isso ajuda-o a entender o objeto. Ele está atualmente fazendo urinóis, já que toda a geração de urinóis que inspirou Marcel Duchamp a fazer o seu notório *Fountain* (1917) desapareceu da face da terra. Ele está fazendo, por assim dizer, *ready-mades* feitos à mão. Ele faz o mesmo pintando Morandis, Picassos e Légers. Acontece que as suas caixas parecem tanto com as de Harvey quanto com as de Warhol, porém elas se referem a Warhol e não a Harvey e elas são sobre aquilo que Warhol fez, sem nenhum interesse posterior especial com relação à razão pela qual ele as fez. É central, no projeto de Bidlo, que o número e a seqüência de suas caixas estejam ligados ao número e à seqüência das caixas de Warhol, em Pasadena. No caso de Warhol, em contraste, o número pode ter sido acidental e a organização uma questão de indiferença. A obra de Bidlo foi, de algum modo, uma instalação, enquanto a de Warhol foi apenas um certo número de obras de arte.

Não quero prolongar minha discussão além deste ponto. A reclamação é que todas essas diferenças são invisíveis, que a caixa verdadeira à sua frente impede a determinação de a qual obra ela se refere – de Warhol, Harvey ou Bidlo. É importante para o problema que, em todos os aspectos visuais relevantes, os três são inteiramente parecidos. Isso é o que eu pretendia ao dizer, muitas vezes, que o que faz alguma coisa ser arte não é qualquer coisa que o olho encontre. E isso esclarece, igualmente, por que tanta coisa permanece no seu significado, o qual a crítica de arte tem a tarefa de tornar explícito. As obras não são como se fossem sinônimos. Essa colocação não significa que não há traços visíveis para diferenciar Warhol de Bidlo, e Bidlo de Harvey. Eles existem, e os mesmos seriam listados nos anais dos peritos, tão importantes para coletar e vender arte. E, afinal, o importante é como vemos essas coisas e como pensamos sobre elas. Não queremos descobrir que estávamos pensando sobre a obra de Bidlo quando estávamos pensando na de Warhol. Todavia, trata-se de diferenciar um Harvey de um Warhol, de um Bidlo, enquanto se está diferenciando uma obra de belas-artes e uma de não belas-artes. O critério pode depender de medições, de amostras de pinturas, do modo de impressão, e assim por diante, nenhum dos quais pertence à divisão conceitual entre esses vários objetos. A definição de arte permanece um problema filosófico.

Podemos confirmar isso se pensarmos, por um momento, de que forma os indícios de autenticidade frouxos, usados pelos peritos, são precisamente aqueles a partir dos quais as fraudes são construídas. O falsário está em constante simbiose com o perito, atento a passar-lhe uma rasteira, ao incorporar tantos indícios de autenticidade relevantes, nas suas fabricações, quantos possa encontrar. O grande Morelli baseava a peritagem em propriedades às quais ninguém prestara atenção, o que abriu possibilidades de forjar um Fra Lippo Lippi, de tal modo que até um Morelli poderia erradamente tomá-lo por um Filipino Lippi. Bidlo, sem dúvida, a fim de demonstrar a irrelevância de uma peritagem para distinguir o seu trabalho daquele de Warhol, não fez esforço em duplicar o último, milímetro a milímetro, ou de empregar exatamente o mesmo tipo de madeira que Warhol usava – a qual, hoje em dia, provavelmente seria tão difícil de se encontrar como a marca do mesmo urinol, *Mott Works*, do tipo a que pertencia a *Fountain*. Mas o ponto é que, diferenciar a arte da não-arte, se é que podemos identificar a última, não é como distinguir duas obras, uma da outra, quando os seus *status* como arte não estão em questão – como em relação a Lippo e Filipino. Mas isso me faz retornar à distinção entre arte e realidade, da qual o reconhecimento da arte comercial me desviou.

Argumentei que, com a emergência dos indiscerníveis, a verdadeira questão filosófica foi reconhecida desta forma: dados dois objetos indiscerníveis, um sendo arte e outro não, o que se consideraria a fim de diferenciá-los? O caso da arte comercial, considerada como insufi-

ciente, não pertence a essa questão, embora um problema análogo surja quando se considera que a arte comercial deva, em todos os casos, parecer diferente das belas-artes. Minha opinião, de qualquer forma, foi a de que, uma vez levantada a questão, poder-se-ia considerar qualquer coisa como um trabalho artístico e, dessa forma, como conseqüência, a história da arte, construída como a busca por uma consciência própria, alcançou o seu fim. Gostaria, porém, de fazer uma observação relativamente às respostas estéticas aos objetos, no período pós-histórico, como vim a denominar a história da arte a partir do momento em que ela alcançou aquilo que penso ser uma autoconsciência filosófica. O que significa viver num mundo onde qualquer coisa pode ser uma obra de arte? Um instantâneo familiar, um *poster* muito desejado, um tacho de alumínio, um falcão, um serrote? Para mim, significa inventar uma crítica de arte adequada a um objeto, seja ele ou não uma obra de arte, embora, caso não o for – se, por exemplo, não é sobre alguma coisa – a crítica se torne vazia. É imaginar qual poderia ser o significado do objeto caso ele fosse o veículo de uma declaração artística.

Recentemente, visitei o Museum of Modern Art, em São Francisco, e na tarde seguinte fui almoçar com estudantes graduados em história da arte, de Bekerley. Ao dirigir-me ao elevador, passei por um amplo salão no primeiro andar, que claramente estava sendo reformado. Lá, viam-se pranchas, cavaletes, prateleiras de aço tombadas e pedaços de pedras, assim como, aqui e ali, algumas ferramentas elétricas, e eu pensei: "Eu poderia ter visto algo exatamente como isto no museu!" Se assim fosse, poderia, na verdade, ter ficado impressionado e refletiria sobre o significado de tal instalação. Há pouco tempo, vi uma instalação feita por Haim Steinbach na Sonnabend Gallery, no Soho, em que uma sala estava quase toda alinhada de prateleiras de aço, vazias, do tipo que podemos ver num almoxarifado. Sobre uma delas havia um par de instalações no Negev. Com isso, a possibilidade de significação veio à tona, com referência ao estado da cultura israelita. Na verdade, as próprias instalações sobre o tema são eloqüentes, mais ainda se elas se parecem com a obra de Steinbach. Sua desordem e aridez expressam as atitudes que a última representa por meio da exemplificação. Fica claro que uma distinção entre os dois modos de conteúdos é aquilo que precisamos agora, porém esboçá-los pode, seguramente, ser deixado para o profissional como forma de trazer a definição da arte para uma concordância com a prática real.

Ainda mais recentemente, encontrei-me na galeria do andar térreo do Museum of the American Indian, em Bowling Green, no Baixo Manhattan. Era um salão de pé-direito elevado, com colunas percorrendo as laterais, e apresentando aquela confusão que hoje em dia se associa aos espaços de arte, no centro da cidade. No pavimento, viam-se numerosas paletas de madeira, sobre as quais pedras estavam habilmente empilhadas. Disse à minha guia que tais espaços quase sempre, em nossos dias, parecem-se como se abrigassem instalações. Achei que um trabalho consistindo de pedras empilhadas sobre uma superfície plana seria muito eloqüente se fosse arte. Ela retorquiu: "Bem, na verdade, isto foi uma instalação, mas desde então foi desmontada". As pedras ainda estavam lá porque ninguém sabia o que fazer delas. O trabalho fora abençoado por algum curandeiro; será que tal fato, a partir de então, queria dizer que as próprias pedras tenham sido abençoadas? Podemos nos descartar das pedras abençoadas caso não possamos dispor de recursos para retorná-las ao rio de onde elas são originárias?

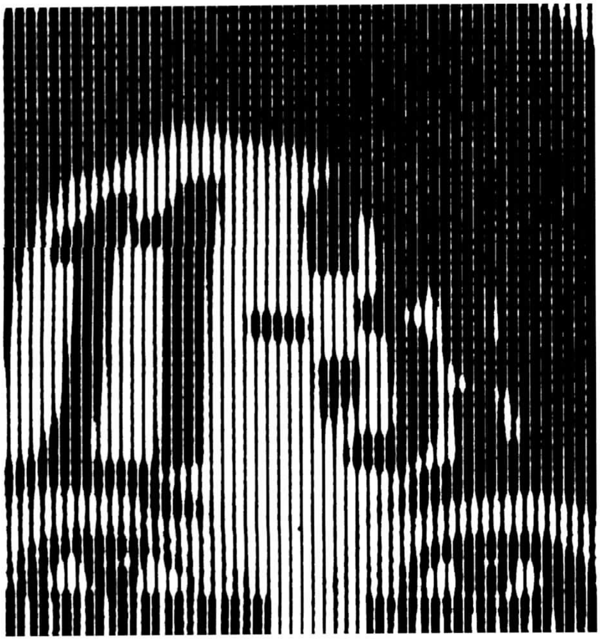
Um exemplo final. Uma homenagem póstuma em memória de Richard Bellamy, um ousado negociante de arte da década de 1960, foi feita no PS 1, na cidade de Long Island. O mundo da arte compareceu como um clã, pois Bellamy era uma pessoa querida e admirada. Estava inusitadamente quente para o mês de maio, e cadeiras foram colocadas no pátio do edifício. Tive a precaução de encontrar um lugar sombreado e sentei-me próximo a Karen Wilkinson, uma crítica de arte. Ouvimos os discursos, porém começamos a notar como as pessoas estavam movimentando as suas cadeiras em várias direções e, dessa forma, carregando-as de um lado do pátio para outro. Era quase como se esses movimentos fossem coreo-

grafados, e Karen chamou-me a atenção dizendo que parecia ser uma *performance*. Ela estava certa. Parecia mesmo. E como foi acertado transformar essa homenagem num trabalho de arte! Teria sido um tributo apropriado dessa comunidade àquele homem. Pena que não foi pensado assim.

Essas considerações não teriam interessado a ninguém antes da época em que se fez premente a transfiguração do lugar-comum: *The Transfiguration of the Commonplace*. É marca do nosso tempo que todas as coisas possam ser vistas como um trabalho de arte e em termos textuais. Narro isto para variar sobre um título que invejo, inventado por Suzi Gablik: o re-encantamento do mundo. A arte contemporânea substitui a beleza, com significado, em todos os lugares em que ela se veja ameaçada.

2. PROCURANDO PELA ESSÊNCIA DA ARTE

Entrevista de Suzi Gablik
com Arthur C. Danto



A vida moderna contemporânea deverá produzir, por vezes, aquelas incríveis mudanças perceptivas e mundos paralelos que, nos livros de Carlos Castañeda, os bruxos alegam conseguir movendo o ponto de montagem para uma posição diferente. Por exemplo, ontem, em Blacksburg, eu estava coberta de lama depois de plantar um mirto crespo e um pouco de pápricas de milefólios em meu jardim. Hoje, estou tomando *café con leche* num hotel de Barcelona, esperando que o crítico Arthur C. Danto apareça para conversarmos. Danto é professor de Filosofia na Columbia University, e é o crítico de arte da revista *Nation* desde 1984. Nunca nos encontramos, porém ambos fomos convidados para falar num congresso internacional denominado "Crossing Cultures" (Culturas Cruzadas), organizado pela curadora independente Mary Jane Jacob, em colaboração com a Arts International, que acontece no Centro Cultural La Caixa, em Barcelona. Uma centena de pessoas de 29 países, incluindo artistas, críticos e administradores de museus, estão aqui para investigar as mudanças que ocorreram na arte na última

década e para ponderar como essas mudanças podem afetar a prática da arte a longo prazo.

Há questões interessantes na pauta: Pode a arte construir uma comunidade ou provocar mudança social? O artista tem um papel no sentido de modelar a sociedade? O multiculturalismo, com sua aceitação das diferenças culturais, conduziu-nos a um maior diálogo global ou a um etnocentrismo que reforça o separatismo? Como podem as platéias atuarem como participantes em vez de espectadores? Quando a arte tem uma pauta social ou política, ou toma uma postura ativista, a sua qualidade estética ou sua integridade ficam comprometidas? Esta última questão, em particular, produziu discussões inflamadas na cobertura que a imprensa não-alternativa fez da Bienal de 1993, no Whitney; rapidamente, tornou-se um vórtice de fervente intolerância, animosidade e difamação da cultura. A revista *Time* descreveu a mostra como "uma orgia do politicamente correto" e "uma grande festa de choramingos e agitação propagandística," enquanto o crítico de artes do *New York Times*, Michael Kimmelman, escreveu com palavras que não deixavam dúvidas: "Eu odeio esta mostra". Um colunista do *Boston Globe* advertiu os visitantes do Whitney para não esquecerem de pedir um saco para enjôo no balcão de informações. "Por que ir a um museu," perguntou, "quando a mesma experiência estética pode ser sentida observando-se o interior de uma bacia de privada, olhando-se para cachorros atropelados na estrada... ou visitar um aterro sanitário em meados de agosto?" Um repórter do *Christian Science Monitor* descreveu a experiência como sendo "igual a uma sala de espera do Serviço de Naturalização e Imigração". E num álbum de comentários, que os curadores colocaram no quarto andar à disposição dos visitantes, uma pessoa opinou: "Esta é a mostra mais alienadora, deprimente e horrível que jamais vi". Numa das poucas resenhas menos histéricas e não depreciativas que apareceram, o crítico Jerry Saltz escreveu, na revista *Galleries*: "Pela reação inflamada que irrompeu durante as semanas de abertura da mostra, você pensaria que o museu vendeu armas ao Iraque". "Tudo bem não gostar de uma mostra", ele continuou escrevendo, "mas tal aversão sugere uma intolerância que, em si mesma, é perturbadora e deve ser questionada". Até onde eu sei, ele foi o único escritor a dizer algo assim, publicamente.

Menciono um tanto extensamente a resposta crítica à Bienal do Whitney porque ela prepara o cenário para aquilo que vem a ser o congresso sobre "Crossing Cultures", já que muitos atores-chave da extravagância do Whitney estavam presentes. Uma vez lá, tive a clara sensação de ter deixado a minha varanda, na Virgínia rural, em troca das trincheiras de guerra da cultura contemporânea. Boas perguntas podem atuar como lentes, e certamente, neste caso, elas servem para focar a larga extensão dos temas em discussão, não apenas sobre o que é arte e o que ela foi no passado, mas também sobre quem decide e quem tem poder e autoridade moral para determinar se algo é bom ou ruim, aceitável ou inaceitável. Os contornos dos debates atuais parecem seguir muito de perto os debates do passado, mas fica claro que o problema tornou-se bem mais profundo e mais extenso do que as antigas disputas filosóficas sobre a natureza da arte. Agora, os valores são muito mais altos – na guerra da cultura contemporânea está implícita uma luta que envolve poder e privilégio. O paradigma emergente da interdependência cultural está definindo uma consciência de que o modelo hegemônico da história ocidental branca, que atuou como uma justificativa para o imperialismo e o colonialismo, não é mais adequado ou mesmo aceitável.

Dada a urgência e a estridência que tendem a envolver os debates multiculturais, a escolha de Arthur C. Danto como orador principal para o congresso conferiu calor às discussões – mas desta vez era o calor da brancura de um flamingo e não de um lança-chamas, pois o seu autodeclarado distanciamento coloca-o elegantemente acima da rixa. A filosofia da arte de Danto não é muito inflamável, nem pretende sê-lo. Como ele próprio admitiu, ele escreve intencionalmente os seus ensaios, num nível suficientemente abstrato para que possam ser aplicados a tudo. "Eu não sou o tipo de crítico que carre-

ga consigo uma agenda", ele declara. O que interessa a Danto, acima de tudo, é a fronteira ambígua que existe entre trabalhos de arte e aquilo que ele chama de "meras coisas reais", uma fronteira que ele sente ter sido testada, no caso mais bem-sucedido, pelos *ready-mades*, de Marcel Duchamp e pelas caixas de *Brillo*, de Andy Warhol; exibir um objeto num museu ou galeria é usualmente a "manobra emancipadora" que confere *status* artístico para algo que, de outro modo, poderia ser considerado meramente como um objeto comum (tal como um urinol). Quando estava escrevendo sobre a mostra do Whitney para a *Nation*, Danto sentiu que havia encontrado exceções significativas dessa visão. "Há *algo* que, evidentemente, resiste a ser convertido em obra de arte", declarou. Essa foi a lição preventiva da Bienal de 1993 e, de acordo com Danto, o Whitney merece crédito por nos mostrar essas exceções. Ele trouxe esse limite à luz. No todo, Danto achou as obras no Whitney "piegas, frívolas, infantis, tolas, irresponsáveis, horríveis e fracas"; elas nunca se elevaram acima do nível do adesivo e dos decalques de camiseta. Muitos dos trabalhos foram incluídos, diz ele, apenas porque eram representativos de algum grupo que os curadores acharam importante trazer para o museu. "Eu não posso me imaginar desejando qualquer envolvimento com a Bienal de 1993, do Whitney", concluiu.

Antes de sua palestra, sentamo-nos confortavelmente no local do congresso, em *La Caixa*, e conversamos. Até então, eu desconhecia a resenha que ele havia escrito – não a lera. Perguntei-lhe se estava nervoso. "Quando você fala para o mundo da arte", respondeu, "você simplesmente não sabe onde vai se meter, especialmente quando as susceptibilidades encontram-se tão aguçadas como aqui. O mundo da filosofia é muito mais seguro", Na tribuna, Danto apresentou uma polaridade entre o museu, onde a pessoa é apenas uma espectadora, e o *merengue*, uma dança latina que é mais participativa e sensualmente engajada. Por que, ele se perguntava, uma criança latina trocaria o *merengue* pela arte num museu, devido ao trabalho de dominância visual? Quando tudo já foi dito e feito, até um retábulo de altar medieval foi usado para servir mais do que meramente aos olhos: uma pessoa orava diante dele, desejando uma intervenção. Ele foi construído mais para um usuário do que para um espectador. Em nossa cultura, a arte tem sido definida pelos museus em termos visuais; talvez, conjecturou Danto, o *merengue* seja um modelo melhor? (Foi difícil aferir o espírito através do qual essa proposição foi oferecida.) Nós nem mesmo temos o termo para alguma posição alternativa àquela de espectador, observou ele.

Com paixão, Danto adota um *ethos* de pluralismo, no qual "não haveria mais narrativas, ou imperativos estilísticos", assim como nenhuma coisa de tipo estruturado da história da arte que propõe ordens sobre a próxima coisa a ser feita. Ele também questionou seriamente a neutralidade do papel social da arte em seu livro: *The Philosophical Disenfranchisement of Art* (*A Filosofia de Privação de Direitos da Arte*). Danto, porém, não tem uma orientação revisionista. Quando o questionei a este respeito, durante nossa conversa, ele alegou que estava espreitando um tipo diferente de análise que lhe permitiria colocar o dedo na essência substancial da arte. À luz de tudo que se debateu no congresso, foi interessante encontrar Danto em meio a uma situação cujo objetivo declarado era a revisão da prática artística e o redelineamento das fronteiras ideológicas. Nesse cenário, a sua imparcialidade moral foi simultaneamente tranquilizadora e inquietante.

Richard Shusterman censurou Danto por sua postura neutra. Embora com muito respeito, num ensaio intitulado "On Not Putting Art in a Box", ele o repreende por deixar a emancipação da arte incompleta e de não levar à liberação, que tão cuidadosamente preparara e profetizara, suficientemente adiante. É como se Danto fosse imobilizado pela caixa de *Brillo* de Warhol – a confessada inspiração de boa parte de sua teoria – até o ponto em que, Shusterman observa, tornou-se quase tão inebriante, para ele, como a sarça ardente o foi para Moisés. Danto realmente nunca consegue ir além disto – ou seja, nunca dá o salto para incorporar, dentro de sua visão do que é arte, mais aspectos da vida real ou das formas participati-

vas da expressão cultural. A arte sobre a qual ele escreve pode ser encontrada, seguramente, nos museus. Mas, se Danto categoricamente recusa a tarefa da reconstrução, negando, como o fez em nossa conversa, que esse não é seu trabalho, Shusterman mantém que a filosofia trai sua missão se ela meramente olhar, com abandonada neutralidade, para a história da evolução da arte, sem se juntar na luta para melhorar o seu futuro.

Esta entrevista foi feita no Hotel Condes de Barcelona, em 12 de junho de 1993.

SUZI GABLIK: *Arthur, gostaria de discutir o que você entende pela "privação de direitos da arte". Você começou, mais recentemente, a usar as palavras "reemancipação", e eu fico pensando, por exemplo, se a utilização que você faz dessas palavras tem alguma correlação com os termos "desencantamento" e "reencantamento" que eu utilizo.*

ARTHUR DANTO: O que tentei fazer naquele ensaio, "The Philosophical Disenfranchiment of Art", foi traçar um esboço daquilo que tinham a dizer os filósofos de grande tradição a respeito da arte. Eu mencionei principalmente Platão e Hegel, e o pensamento era: ou você vai tentar demonstrar que a arte é algo secundário, derivativo e efêmero, ou que ela realmente está tentando fazer aquilo que a filosofia faz – porém, a filosofia faz isso muito melhor. Qualquer que seja o caso, você chega a esses vastos sistemas nos quais o ponto essencial e o propósito, penso, eram de algum modo enfraquecer a arte. Porque os filósofos achavam que a arte era perigosa e, assim, queriam remover o seu poder, eu não tenho uma idéia clara, historicamente falando, mas isso tem sido um motivo contínuo da filosofia, que tendeu a construir toda a estrutura da estética filosófica nessa direção.

SG: *Richard Shusterman diz, numa entrevista anterior, que a rejeição à arte por parte de Platão tinha a ver com o querer apenas métodos racionais de pensamento, em sua* República, *e não os métodos de imaginação menos previsíveis ou menos controláveis.*

AD: É concebível. Mas é difícil saber. Eu sei que, no período grego, as pessoas procuravam os poetas para orientação moral. Penso que Platão, provavelmente, achava que os filósofos poderiam fazer um trabalho melhor. E assim, em certo sentido, havia ali uma disputa de poderes com propósitos educativos. De qualquer forma, por volta do século XVIII, a arte foi colocada numa espécie de pedestal exterior à vida.

SG: *Então há uma certa equação, você diria, entre a autonomia da arte e sua privação de direitos?*

AD: Sim, mas é uma espécie de falsa autonomia, realmente. Quer dizer, comecei aquele ensaio com uma frase de Auden de que a poesia "não faz nada acontecer" e, assim, em certo sentido, o que a privação de direitos provoca é fazer a arte internalizar a idéia de que dela nada se espera. De qualquer forma, depois que publiquei o ensaio, as pessoas disseram: "Não é tempo de re-emancipar a arte?" E eu disse, "Bem, esta não é minha tarefa".

SG: *Eu ia lhe perguntar: quem está encarregado disto?*

AD: Quem está encarregado disto? Certo! Você sabe, no momento em que os artistas dizem aos filósofos: "Re-emancipem-nos", parece-me que eles estão num mau caminho.

SG: *De certo modo, o termo que uso, "reencantamento", envolve a reemancipação da arte, mas há ainda um bocado de hostilidade por aí com relação ao tipo de arte que está socialmente engajada ou ativa e participante no mundo, especialmente quando ela conduz para o obscurecimento daquela fronteira que a estética filosófica tão cuidadosamente coloca entre a arte e a vida real. Muitas pessoas haveriam de constatar que, muito da arte que está sendo feita atualmente, não tem componente estético – esse foi um importante ponto de debate na Bienal do Whitney, neste ano. A arte que me interessa é mais parecida com uma intervenção, ou interação, numa situação de vida real, mas ela não tem a qualidade de um protesto social ou fanfarronice política. Ela consiste de qualidades mais parecidas àquelas a que esta-*

mos nos referindo neste congresso: é feita tendo em mente uma platéia específica, ou com a platéia como parte do processo criativo. A arte interativa pode, muitas vezes, realmente construir a comunidade, eu acho. Em seu trabalho, não encontrei nenhum comentário seu sobre esse tipo de arte.

AD: Não, não comentei, não muito. Simplesmente não me ocorreu. Não tenho nenhuma pauta específica.

SG: *Eu percebo isso e é, na verdade, algo que gostaria de discutir com você. O crítico Robert Pincus-Witten, certa vez, fez uma interessante distinção entre aquilo que ele chama de crítica "advocatícia" e crítica "perambulante", o que, espero, deva ser uma referência ao flâneur de Baudelaire. Fica claro para mim, por alguns dos comentários dele em* Beyond the Brillo Box – *como este, por exemplo: "Eu espero por um mundo da arte onde [...] o estilo animador do Ocidente decline, deixando apenas os estilos individuais e as vidas dos artistas como uma biografia plural" –, que o seu modelo de pluralismo... Suponho que você poderia chamá-lo de permissividade.*

AD: Sim.

SG: *É exatamente o oposto de advocatício. A não ser, é claro, que você quisesse dizer que aquilo que está defendendo é o pluralismo.*

AD: É verdade. Não vejo nenhum motivo para excluir nada, e isso é que torna, ao menos para mim, este momento muito interessante para estar escrevendo crítica.

SG: *É particularmente instigante, para mim, conversar com você, pois a sua abordagem é muito diferente da minha. Meu trabalho, seja isso bom ou ruim, tende a tomar um posição bem-definida.*

AD: Bem, não sou contra tomar posições; acho que tomei algumas. Mas quanto a ter uma pauta como crítico, não. Eu não vejo as coisas dessa maneira. Afinal, o que há de diferente entre mim e a maioria das outras pessoas que escrevem crítica é que eu chego a ela partindo da filosofia como profissão. Minhas preocupações filosóficas com a arte têm sido apenas para prover algum tipo de definição, para descobrir uma essência, se você preferir. Mas qualquer que tenha sido a minha descoberta nessa direção, na direção da análise filosófica, ela teria que ser compatível com tudo; isso não envolve quaisquer injunções estilísticas. Assim, podemos dizer que a diferença entre mim e alguém como Clement Greenberg, é que Greenberg identificou a essência daquilo que, no fim, não era nada senão um estilo e pensou que estava fundamentando na filosofia aquilo que era apenas um imperativo estilístico. Acho que a filosofia não pode produzir quaisquer imperativos em relação ao estilo; ela deve ser compatível com tudo. Ela apenas descreve. Somente diz o que está lá, invariavelmente, no sentido de a que tipo de arte se refere.

SG: *Muitas pessoas tomam posição com relação ao fato de que a arte não deveria, tampouco, produzir imperativos. Mas, colocando-me adiante, por apenas um momento, como alguém cujo trabalho crítico produz imperativos, quero dizer que tais imperativos não vêm tanto de dentro da arena da arte, mas, antes, pela sensação que tenho, do perigoso estágio do mundo. Os imperativos, no meu trabalho, vêm de uma percepção do desfecho social e ambiental que sinto e da desintegração do paradigma industrial ocidental, embora eu constate que não é todo mundo que partilha desses sentimentos. Talvez estejamos experimentando não só o fim da história da arte, como você o descreveu; talvez estejamos, também, presidindo ao próprio fim da civilização ocidental. Esta tem sido a principal força destas conversas – querer ver como as pessoas se sentem sobre esses temas, e se isso afeta a sua visão daquilo que a arte deveria estar fazendo.*

AD: Ora, acho que a arte é quase impotente para resolver quaisquer desses sérios problemas do mundo. Penso que todas as coisas têm pouco poder para resolver tais problemas. Muitos deles, acho, vão apenas seguir o seu curso, nestas alturas. Estou pensando particularmente no terrível partidarismo do mundo – que me parece ser o pior problema que temos.

SG: *É algo que estamos vendo acontecer também no mundo da arte.*

AD: Provavelmente ele se reflete lá, porém de uma maneira razoavelmente civilizada, em comparação com a Bósnia, o Sri Lanka e, talvez, trinta outros lugares pelo mundo afora.

SG: *Com certeza não ocorrem, literalmente, mortes ou aprisionamentos dramáticos, mas parece-me que muitas pessoas teriam gostado de assassinar os curadores do Whitney por apresentarem aquela mostra. Quero dizer, houve uma espécie de massacre ritual em relação ao evento todo, através da imprensa, você não diria?*

AD: Se o que pudéssemos fazer fosse levar a cabo um massacre ritual em vez de um massacre real, então teríamos feito um imenso progresso. Quero dizer, está dentro da natureza da crítica ser o equivalente moral da guerra – não é uma coisa tão terrível. E, nesse caso, havia um consenso, uma porção de gente que achava que lá havia algo, digamos, de que não gostavam a respeito da mostra do Whitney, e elas reagiram. Mas ninguém foi morto. Todos ainda estão aptos a andar por aí, apesar de tudo, e então é como eu digo, se pudéssemos achar uma solução para os nossos problemas que são mais parecidos com esses, teríamos feito, creio, um grande progresso. Afinal, sempre haverá diferenças reais. Acho que o problema é que as pessoas não aprenderam a viver com as diferenças, quero dizer, as diferenças têm sido reprimidas por um tempo muito longo e, agora, de repente, elas estão surgindo. Elas estavam lá o tempo todo e, nesse caso, o que você vai fazer? Bem, você fica com a impressão – tomando a Bósnia como paradigma – de que a única solução é acabar com elas, extirpá-las, expurgar, limpar e matar. Acho que, provavelmente, o que as pessoas têm a fazer é aprender a lidar com a diferença de uma forma civilizada. Mas, se é o fim da civilização, não sei. É difícil para qualquer um sabê-lo. Quero dizer, quantos exemplos nós temos de uma civilização real chegando ao fim?

SG: *Ora, muito poucos, acho.*

AD: Você acha? O império romano chegou ao fim, e entramos numa espécie de Era das Trevas, provavelmente não muito diferente daquilo que temos exatamente no presente.

SG: *A diferença do que temos, precisamente agora, é certamente a de uma ecocatástrofe em escala global. Podem ter havido infrações no passado, em locais isolados, ligados à maneira como as culturas tiveram impacto no ambiente, mas agora há uma destruição massiva que está totalmente presa à nossa visão particular e ao modo de ser no mundo. Adicionem-se a isso as complexidades da superpopulação,* et cetera, *e você tem a receita para o desastre.*

AD: Bem, penso que há muita coisa envolvida nisso. É como se todo mundo estivesse tentando matar todo mundo, enquanto, de certa forma, o navio vai afundando.

SG: *Você tem, então, a sensação de que o barco está afundando?*

AD: Isso é o que eu, honestamente, não sei. Também, penso eu, uma porção de gente não sabe – acho que ninguém conhece a resposta. Mas é uma maneira de apresentar uma preocupação genuína, de forma vívida, uma preocupação com aquilo que está acontecendo ao planeta, e o quanto ele pode agüentar. Como digo, porém, penso que ninguém conhece resposta para esse tipo de questões.

SG: *O seu entendimento sobre a reemancipação da arte envolve qualquer consideração sobre a arte como tendo um papel mais ativo no mundo?*

AD: Eu não descartaria nada. Ela teria um papel mais ativo se, de fato, tivesse um papel mais ativo. Isto é, se alguém tomasse a si tal tarefa, isso seria feito.

SG: *Em outras palavras, você sente que isso não lhe diz respeito. Não seria uma visão das coisas que você está promovendo ou que, especialmente, se importaria em ver acontecer?*

AD: Não! Afinal, as pessoas também esperam que coisas sejam feitas por filósofos, conheço todo mundo na

1. Martha Wilson, *Eu Maquio a Imagem de Minha Deformidade; Eu Maquio a Imagem da Minha Perfeição*, 1974, slides coloridos. Wilson explora a montanha-russa da auto-imagem numa sociedade que dita a maneira como as mulheres devem parecer. Como fundadora-diretora da Franklin Furnace e uma vítima de ataques de censura desde os anos de 1980, Wilson continuou o seu trabalho encarnando *personae* e aparecendo em público como Nancy Reagan e, depois, como Tipper Gore.

área da filosofia e não confio em ninguém para assumir essas posições [risos].

SG: *Você tem mais confiança nos artistas?*

AD: Não, não tenho! Conheço uma porção de artistas, também!

SG: *Você tem confiança nos políticos?*

AD: Não, não tenho. É por isso que eu acho que os problemas são realmente maiores do que qualquer grupo ou do que qualquer indivíduo em particular.

SG: *Conseqüentemente, você acha que nós estamos basicamente condenados, caso exista alguma gigantesca falha na consciência humana?*

AD: Se houver uma falha, na verdade, estamos sim –, mas isso é o que ninguém, de fato, sabe. Eu penso, sim, que essa incapacidade de tolerar a diferença, que é no momento a nossa persistente crise moral, se pudermos resolver isso, talvez possamos nos reunir e pensar a respeito desses temas maiores.

SG: *Uma das pessoas que me influenciou a alterar o meu trabalho para a forma de diálogo foi Arnold Mindell, que trabalha na área de resolução de conflitos, incumbência que ele chama de "trabalho mundial". Consiste em fazer as partes conflitantes compartilharem os seus pontos de vista, ouvindo umas às outras, e deixando que a transformação, na área, ocorra por meio da interpenetração e da troca dessas energias, em vez de, por meio de tentativas de uma delas liquidar rapidamente a outra, por assim dizer.*

AD: Acho isso muito nobre.

SG: *Além disso, o físico de Teoria Quântica, David Bohm, antes de morrer, estava escrevendo bastante sobre o diálogo: ele acreditava que aprender como falar e realmente ouvir as pessoas, em vez de tentar ganhar pontos de maneira implacável e colocar a outra pessoa fora da arena, era a única forma por meio da qual qualquer coisa mudaria no mundo.*

AD: Penso que isso seja um começo. Acho que a maneira como as pessoas estão atualmente lidando com os conflitos nunca será muito produtiva, exceto para criar mais conflitos. Mas eu acho que deve ser possível resolver conflitos por meio da discussão, e isso deveria ser o mais amplamente institucionalizado, porque se as pessoas aceitassem aquelas instituições, creio que o problema já estaria resolvido.

SG: *Você acha que já há realinhamentos e redeterminações radicais acontecendo no mundo da arte neste momento, em particular?*

AD: Sim.

SG: *E você se interessa muito por tais modificações?*

AD: Certamente que elas me interessam. Acredito que muita coisa está acontecendo. Por outro lado, acho que existem certas exigências que são irreais de se fazerem à arte, ou de artistas fazerem a si mesmos. Com isso quero dizer, apenas, que há muito que você pode fazer como ser humano ou como artista. Não consigo pensar em outros casos do passado – embora talvez existam alguns – em que a arte resolveu qualquer problema real. Posso estar errado.

SG: *Bem, penso que um exemplo óbvio seriam os projetos ecológicos de Helen e Newton Harrison, em San Diego, restaurando a vida dos rios poluídos, por exemplo.*

AD: Eles são artistas bem interessantes. Gosto daquilo que fazem, e penso que eles mostram caminhos para que certos problemas possam ser resolvidos.

SG: *Mas eles também colaboram com outras pessoas para realmente resolver o problema, para transformar a condição do rio, por exemplo.*

AD: Concordo plenamente. Acho que os Harrisons são um bom modelo para alguma coisa e creio que há, provavelmente, outros exemplos. De uma maneira levemente frívola, acho Christo bastante bom nesse tipo de coisa – chamando as pessoas para se reunirem visando um certo tipo de projeto no qual acreditem. Por certo, comumente, ele não penetra muito a fundo no mundo, de forma análoga àquela das soluções encontradas pelos Harrisons.

SG: *Outro exemplo de como os artistas podem resolver problemas pode-se observar em John Malpede e o seu grupo de teatro, com os sem-teto, L.A.P.D. (Los*

Angeles Poverty Department). Ou Tim Rollins e o K.O.S. (Kids of Survival).

AD: Bem, Tim Rollins conheço bastante e escrevi sobre ele. É um visionário. Ele encara o seu papel quase como a salvação da cultura. Está envolvido com Hawthorne, com Melville e com H. G. Wells – está resgatando as suas obras. Está tentando reviver a capacidade de escrita e leitura. Tim trabalha com essas crianças e faz com que elas colaborem em projetos que, quando são bons, são surpreendentemente bons, como a série *Amerika*. Considero o trabalho dos outros menos admirável. Não obstante, mesmo este é apenas um tipo de confirmação para ele. Acho que aquilo que ele está tentando fazer é tatear o seu caminho para uma instituição transformadora, maior. Ele tem passado por dificuldades, também; mas eu o admiro um bocado. Sobre ele paira uma aura de gênio. Não sei se mais alguém estaria apto a fazer o que ele está fazendo. E acho que, de muitas maneiras, até que algo possa ser institucionalizado, não teremos, realmente, uma solução. Muita coisa depende de indivíduos carismáticos e imaginativos.

SG: *Toda essa questão do fim da história, do fim das narrativas e, particularmente, do fim da história da arte enquanto história sobre mestres e obras-primas – você tem sido uma das principais pessoas a assinalar; não só que isso está acontecendo, mas, também, que isso é, provavelmente, uma boa coisa que ocorreu. Você parece sentir-se, pessoalmente, quase mais confortável num tipo de plasma flutuante de não histórias.*

AD: Eu me sentia bastante confortável com a outra situação também, devo dizer, e sinto nostalgia em relação a ela. Gostaria ainda de poder pensar daquela maneira. Eu achava que era maravilhoso.

SG: *Você quer dizer com os estilos se destruindo uns aos outros, saindo e entrando do quadro!*

AD: Sim, e a sensação das coisas progredindo. Mas penso, fazendo um balanço, que isso foi pernicioso, particularmente em nosso século.

SG: *Foi certamente de exclusão.*

AD: Foi de exclusão, mas as teorias, por sua natureza, são de exclusão. Quero dizer, você tem de excluir algo. Você não pode ter uma história se não deixar alguma coisa fora.

SG: *O problema é que, quando você é totalmente inclusivo e pluralista, e não tem uma história, então é muito mais difícil fazer distinções, há um processo de democratização que parece infletir.*

AD: Ainda é possível fazer distinções, mas o que acontece é que, simplesmente, agora você não pensa mais que aquilo que a história exige é de grande importância.

SG: *Acho que o problema com relação a uma pauta ou a uma filosofia pluralista é que ela convida a mais individualismo, ainda quando, para mim, a necessidade seja a de um novo paradigma de inter-relacionamento, de interconexão e de comunidade.*

AD: Bem, acho que talvez isso seja uma disjunção muito crua.

SG: *Você não vê o pluralismo, nesse contexto, como apenas outra extensão do individualismo?*

AD: Não creio nisso, não. Porque não acho que alguém, no mundo da arte, esteja apto a funcionar sem o envolvimento de outras pessoas – outros artistas, críticos, pessoas que pagam contas, pessoas que usam o trabalho. Sinto que estamos numa estrutura na qual é como se existissem muitas ótimas conversas em andamento. E você não pode ter uma conversa sozinho – não se é individualista a esse ponto. Por outro lado, essa é uma noção muito mais frouxa do que pensar-se em uma comunidade. De qualquer forma, fico sempre um pouco assustado com as noções sobre comunidade. Não gosto do ideal invasivo de uma comunidade.

SG: *O que o assusta no que diz respeito à comunidade?*

AD: As outras pessoas. Prefiro, de início, que não me digam o que devo fazer. Isso me incomoda.

SG: *A comunidade, entretanto, não atua dessa forma. É uma estrutura de consenso, não uma estrutura autoritária.*

AD: Na maior parte do tempo ela atua dessa maneira, eu acho. Pessoalmente, sempre adorei universidades

porque elas têm sido o meu ambiente por toda minha vida. Gosto do mundo filosófico e, até certo ponto, gosto do mundo da arte. Novamente, não é invasivo de forma alguma. Você tem um grupo de pessoas que tem alguns interesses em comum e que trabalha em conjunto para promover tais interesses. Quando penso na palavra "comunidade", parece-me como se algo mais estivesse sendo exigido de mim.

SG: *O que existe nesse contexto que lhe provoca resistência?*

AD: Quero poder sair dele quando quiser e não quero ter a sensação de que ele está sempre lá, me vigiando, me controlando e registrando aquilo que faço. Como digo, porém, acho que, no meio desse tipo de imagem comunitária e nesse quadro altamente individualista, encontra-se aquilo que realmente acontece – que são as organizações e os engajamentos temporários, *ad hoc*, com um único propósito, de vários tipos. E me parece que o mundo da arte é muito desse jeito.

SG: *Você me disse que o seu campo é, fundamentalmente, a filosofia. É o da filosofia estética?*

AD: Não, eu fazia filosofia analítica quando me dedicava exclusivamente à filosofia. Era fundamentalmente uma filosofia da linguagem e lógica.

SG: *Você publicou livros sobre isso?*

AD: Oh, muitos, mas provavelmente você só conheça as minhas publicações sobre arte. Escrevi três livros: *Analytical Philosophy of History* (1965), *Analytical Philosophy of Knowledge* (1968) e *Analytical Philosophy of Action* (1972).

SG: *Esses livros ainda são publicados?*

AD: Sim. A Cambridge University Press os publica. Esses livros foram largamente traduzidos e continuam a ser discutidos. Foram trabalhos importantes.

SG: *Você diria que o seu renome no mundo da filosofia pura é igual ao seu renome no mundo da arte, que é consideravelmente grande?*

AD: Bem, era maior.

SG: *Diminuiu desde que começou a escrever sobre arte?*

AD: Oh, não. Eu mantenho os dois. Para lhe dizer a verdade, Suzi, eu me sentia muito feliz como filósofo. Sentia-me, como tal, em comunhão com o mundo dos filósofos profissionais. É um mundo fantástico.

SG: *Mas você também se sente confortável no mundo da arte, não é mesmo?*

AD: Menos. Tenho uma sensação de pertinência, mas é um mundo diferente. Ninguém presta atenção alguma ao mundo da filosofia profissional, exceto outros filósofos. Está-se apenas escrevendo uns para os outros. E você conhece muito bem a todos, quem é produtivo. Entretanto, acho que a filosofia profissional está um pouco estagnada exatamente neste momento.

SG: *Mas não a arte?*

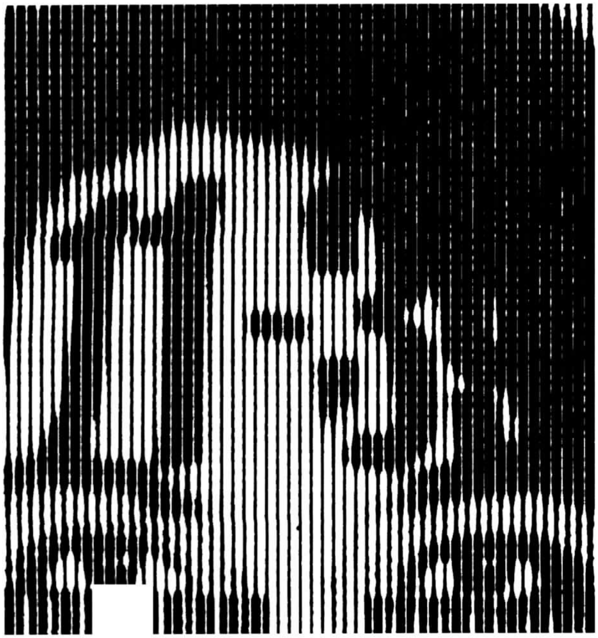
AD: Não, acho que a teoria da arte está bastante viva, na verdade – e eu me dou um pouco do crédito por estar incluído nesse revigoramento.

SG: *Quando escreve ensaios para o* Nation, *sente como se estivesse desempenhando um papel mais de crítico do que de filósofo?*

AD: Claro. Mas existe muito de filosofia nesses artigos. Eu provavelmente não poderia escrever sobre algo a não ser que encontrasse uma maneira filosófica de fazê-lo.

3. ESTÉTICA CONECTIVA: A ARTE DEPOIS DO INDIVIDUALISMO

Suzi Gablik



Como ensaísta crítica da década de 1990 não estou realmente preocupada em escrever textos para catálogos ou para revistas de arte. O que me interessa é entender a natureza de nossos mitos culturais e como eles evoluem – a estrutura institucional que aceitamos como verdadeira, mas que, não obstante, determina nossas vidas. Uma questão que me tem inquietado, por exemplo, é o que significa ser um artista "de sucesso" trabalhando no mundo atual e se podemos sustentar e aceitar a imagem que nos vem à mente. Essa imagem, seguramernte, parece estar passando por uma revisão radical nestes tempos.

Os modos de pensamento dominantes na nossa sociedade têm nos condicionado a caracterizar basicamente a arte como objetos especializados, criados não por razões morais, práticas ou sociais, mas, ao contrário, para serem contemplados e apreciados. No decorrer da era moderna, a arte foi definida por sua autonomia e auto-suficiência e por seu isolamento do resto da sociedade. Expor a autonomia radical da estética como algo que não é "neutro", mas, sim, um participante ativo na ideologia capi-

talista, tem sido uma realização primordial do trabalho agressivo e elucidante da desconstrução. A autonomia, vemos agora, tem condenado a arte à impotência social pelo fato de transformá-la em outra mera classe de objetos de comercialização e consumo.

O consumo e a produção alucinados, a auto-afirmação competitiva e a maximização de lucros são todos cruciais à noção de sucesso em nossa sociedade. Essas mesmas convicções, conduzindo ao fluxo máximo de energia e a um desperdício negligente, às custas de nações mais pobres e do meio ambiente, também se tornaram uma fórmula para a destruição global. A própria arte não é algum fenômeno subserviente, porém ela está fortemente comprometida com essa ideologia. No mundo da arte, estamos todos conscientes do ponto a que chegou um profissionalismo burocrático, orientado pelo poder, o qual promove uma atitude consumista unilateral em relação à arte. Dos modelos institucionais, baseados em noções de desenvolvimento do produto e de carreiras de sucesso, ecoam os ideais patriarcais estereotipados e os valores que têm sido internalizados e que permeiam toda a nossa cultura e todas as nossas experiências. Não é difícil verificar de que maneira as instituições e as práticas do mundo da arte foram modeladas por meio das mesmas configurações de poder e lucro que apóiam e mantêm a visão de mundo perversiva na nossa sociedade. Essa psicologia da ambição social, do "negócio de praxe", está, na atualidade, ameaçando o ecossistema no qual vivemos com seus valores e modos de vida disfuncionais; é um sistema único manipulando o indivíduo em direção à relação, espiritualmente vazia, do produtor para com o produto.

Muitas pessoas estão cientes de que o sistema não está funcionando, de que é tempo de nos apressarmos e rever os mitos destrutivos que nos guiaram. Toda a nossa filosofia cultural e sua estreiteza de interesses estão sob intenso escrutínio. Entre artistas, há uma maior consciência crítica do papel social da arte, bem como uma rejeição da ideologia espúria de neutralidade do modernismo. Muitos artistas, hoje em dia, recusam-se a aceitar a noção da prática expositiva, completamente narcisística, como a meta desejável para a arte. O artista performático Guillermo Gómez-Peña, por exemplo, declara:

> A maioria dos trabalhos que venho fazendo atualmente vêm, eu penso, da compreensão de que estamos vivendo num estado de emergência [...]. Sinto que, mais do que nunca, precisamos sair para fora da arena estrita da arte. Não é suficiente fazer arte.

Do mesmo modo, a curadora de arte, Linda Frye Burham, tem afirmado que a arte das galerias não lhe causa nenhum impacto, especialmente a arte de galeria produzida por aqueles que ela denomina de "*yuppies* brancos."

> Há muita coisa acontecendo lá fora, diz ela. A vida real está chamando. Não posso mais ignorar o clamor do desastre – econômico, espiritual, ambiental, assim como o desastre político –, no mundo em que me movimento.

Percepções tais como essas são um desafio direto à noção normativa do artista quanto ao seu papel no mundo: encontra-se em jogo a identidade pessoal do artista em relação a uma concepção de vida específica, à qual a nossa cultura nos tornou acessíveis.

Que os valores, estruturas e comportamentos do mundo da arte estão em grande fermentação, tem sido demonstrado de forma evidente há algum tempo, sendo que as desconstruções da década de 1980 continuam a reverberar profundamente. O clímax, nessas rebeliões, foi atingido, para muitos, na controversa Bienal de 1993, no Whitney Museum of American Art – a primeira Bienal multicultural e política –, a qual demonstrou que o mundo da arte está passando por um desmantelamento de seu elitismo profissional e que suas fileiras auto-referenciais e fechadas estão sob pesado cerco. Muito da nova arte concentra-se na criatividade social, mais do que na auto-expressão, e contradiz o mito do gênio isolado – privado, subjetivo, atrás de portas fechadas de um estúdio, separado dos outros e do mundo. Conforme proporei neste ensaio, a criatividade, no mundo moderno, tem andado *pari passu* com o individualismo e tem sido vista, estritamente, como um fenômeno individual. Creio que essa concepção de arte é uma das coisas que estão agora mudando.

Como o trabalho dos artistas que são discutidos no meu livro esclarece, há uma guinada particular na localização da criatividade, do indivíduo autônomo, auto-contido, para um novo tipo de estrutura dialógica que freqüentemente não é o produto de um indivíduo único, mas sim o resultado de um processo colaborativo e interdependente. Na medida em que os artistas saem de sua antiga estrutura e reconsideram o que significa ser um artista, eles estão reconstruindo o relacionamento entre o indivíduo e a comunidade, entre o trabalho de arte e o público. O ato de olhar a arte em termos de propósito social, em vez de estilo visual, e de estabelecer uma maior prioridade na abertura para o que é o Outro, causam o colapso de muitas de nossas mais prezadas crenças: a visão de vendas rápidas, galerias bem freqüentadas, boas críticas e uma grande platéia de admiradores. Como escreve Richard Shusterman, em *Pragmatist Aesthetics* (*Estética Pragmática*):

> O fato de nossas estáveis instituições de arte terem sido, por muito tempo, elitistas e opressivas, não significa que elas devam permanecer assim [...]. Não há razão que nos obrigue a aceitar os estreitos limites estéticos impostos pela ideologia estabelecida da arte autônoma.

Em fevereiro de 1994, tive a oportunidade de gravar uma conversa com o *marchand* de arte, Leo Castelli, na qual ele comentava a respeito da mostra do Whitney: "Era um mar de mudanças, não qualquer mudança. Pois devia aceitar o fato de que os maravilhosos dias da época em que nela participara e na qual eu tivera um papel substancial, acabara." Em *Has Modernism Failed?* (*O Modernismo Fracassou?*), escrevi: "Falando de modo geral, a dinâmica da profissionalização não cria, nos artistas, uma disposição para aceitarem o seu papel moral; os profissionais são condicionados a evitar terem que pensar em problemas que não têm ligação direta com o seu trabalho". Sinto como se, desde que escrevi isso há uma década, o quadro tivesse mudado. A política de uma nova conceituação começou, e a procura de novas convicções para a arte tornou-se uma procura consciente.

Em consideração às implicações deste "mar de mudanças", uma coisa é clara: estar apto a ver a atual ideologia estética como contribuição ativa para os problemas mais sérios do nosso tempo significa quebrar a hipnose cultural e requer uma mudança de atitude. Toda a estrutura da estética modernista estava ligada à consciência materialista da visão científica de mundo; como os cientistas, os artistas, em nossa cultura, foram condicionados a não se preocupar com as aplicações, conseqüências ou propósito moral de suas atividades. Basta gerar resultados. Mas logo que as deficiências da ciência "objetiva" vão se tornando aparentes, nós vamos começando a perceber de que maneira – com relação aos aspectos redutivos e neutralizadores da estética e da "arte por amor a arte" – foi a arte removida, de modo significativo, de qualquer contexto social existente ou do imperativo moral, exceto daquele da história de arte acadêmica e do sistema de galerias. Estamos começando a perceber, ao rejeitar a dimensão da arte comunal, como o mito romântico do individualismo autônomo mutilou a efetividade e a influência da arte no mundo social.

Para mim, a procura pela liberdade e pela autonomia foi resumida, melhor do que em qualquer outro contexto, pelos comentários do pintor Georg Baselitz, publicados no catálogo de sua exposição na Whitechapel Art Gallery, em Londres, em 1983:

> O artista não é responsável perante ninguém. O seu papel social é associal; sua única responsabilidade consiste numa atitude para com o trabalho que produz. Não há comunicação com nenhum público, qualquer que seja ele. O artista pode não perguntar nada e não fazer nenhuma declaração; ele não oferece informações e o seu trabalho não pode ser utilizado. É o produto final que conta – no meu caso, o quadro

Conhecidos por mais de uma década, estes comentários podem soar, em nossos dias, desesperadamente obsoletos, porém, numa entrevista mais recente no *Art News*, ficou claro que aquele artista não alterara em nada os seus pontos de vista. "A idéia de mudar ou melhorar o mundo me é estranha e parece-me absurda", disse Baseliz. "A sociedade funciona, e sempre o fez, sem o artista. Nenhum artista, nunca, modificou nada para melhor ou para pior". Escondido por trás desses comentários, está

o mito pessoal e cultural que formou a identidade do artista no mundo moderno: o mito do gênio solitário, cuja perfeição jaz na absoluta independência do mundo. "A vida é tão horrível", escreveu Gustave Flaubert, no início da era moderna, "que alguém só pode agüentá-la, evitando-a. E isso pode ser feito vivendo no mundo da arte". Para Jean-Paul Sartre, a verdade existencial da situação humana era a sua contingência, o sentimento do homem de que ele não pertence – ele não é necessário – ao universo. Visto que a vida era arbitrária e sem significado, Sartre recomendou que nós todos aprendêssemos a viver sem esperança, e o escritor inglês Cyril Connolly resumiu todo um *ethos* cultural de alienação a partir destes comentários, agora lendários: "Nos parques da civilização ocidental, a hora de fechar está chegando. De agora em diante, um artista será julgado apenas pela vibração de sua solidão e a qualidade do seu desespero". Escrevendo sobre essa forma de descrença ontológica, esse voto de "não confiança" no universo, Colin Wilson, em *An Introduction to the New Existencialism* (*Uma Introdução ao Novo Existencialismo*), refere-se ao paradigma da alienação como a "hipótese da futilidade" da vida – a inutilidade, o estranhamento, a alienação –, que formou uma parte considerável da imagem que nós temos de nós mesmos.

Minha amiga Patricia Catto, que leciona no Kansas City Art Institute, refere-se, agora, a essa mentalidade particular como "modernismo ruim". Num curso ministrado por ela, sobre a reestruturação do *self*, os seus alunos são instruídos acerca do perigo de crer que os seres humanos (sejam eles artistas ou não) estejam, de alguma forma, do lado de fora, ou isentos de responsabilidade para com a sociedade ou para com o seu ambiente. Fomos ensinados a experimentar o *self* como privado, subjetivo, separado dos outros e do mundo. Tal noção de individualismo estruturou a identidade artística tão completamente e coloriu a nossa visão de arte a tal ponto, que a consciência individual ainda está dominada pelo sentimento de ser independente, solitário e separado, mesmo para um artista como Christo, cujos projetos públicos – tais como *Running Fence* e o mais recente, *Umbrellas* – requerem a participação e a cooperação de milhares de pessoas. Numa entrevista no *Flash Art*, Christo comentou:

> O trabalho de arte é irracional e talvez irresponsável. Ninguém necessita dele. O trabalho é um enorme gesto individual que é inteiramente decidido por mim [...]. Uma das maiores contribuições da arte moderna é a noção de individualismo [...]. Eu acho que o artista pode fazer qualquer coisa que queira. Por isso é que eu nunca aceitaria uma encomenda. A independência é o mais importante para mim. O trabalho de arte é um grito de liberdade.

O grito de liberdade de Christo é o imperativo moral, firme e sempre presente, que continua a ser exibido ostensivamente, tanto política quanto filosoficamente, em todas as tradições modernas do pensamento ocidental. Ele reverberou sonoramente na intensa controvérsia, que durou vários anos, quanto à proposta de remoção da escultura encomendada a Richard Serra, intitulada *Tilted Arc*, do seu local na Federal Plaza, no centro de Manhattan. Embora concebida especificamente para o local, a curva de aço soldado de setenta e três toneladas, que foi instalada em 1981 pelo Programa de Arte na Arquitetura, do governo, comprovou ser tão impopular e obstrutiva aos funcionários dos escritórios locais que eles fizeram uma petição para que a removessem. Conforme declarou um funcionário do Departamento de Educação dos Estados Unidos, na ocasião:

> Ela deprimia os nossos espíritos todo os dias. Transformou-se numa coisa pesada de aço enferrujado e, claramente, para nós pelo menos, ela não tem nenhuma atração. Deve ter algum valor artístico, mas com certeza não aqui [...] e, em nome daqueles que freqüentam a praça, eu gostaria de dizer: "Por favor, façam-nos a gentileza de levá-la embora".

A resposta de Serra, levado pelo espírito do "mau modernismo", foi no sentido de processar o governo em trinta milhões de dólares, por ele ter "induzido deliberadamente" a hostilidade popular contra o seu trabalho e tentar que ele fosse removido à força. Remover o trabalho, de acordo com Serra, seria destruí-lo. Serra alegou quebra de contrato e violação dos seus direitos constitucio-

nais: dez milhões de dólares pela perda em vendas e encomendas, dez milhões por prejuízo à sua reputação artística e dez milhões de penalidade pela violação de seus direitos. Em julho de 1987, o Tribunal do Distrito Federal decidiu contra Serra e, em março de 1989, a escultura foi removida do local.

O que a controvérsia sobre a *Tilted Arc* nos força a considerar é se a arte, que está centrada em noções de liberdade pura e autonomia radical e, subseqüentemente, inserida na esfera pública, sem consideração pelo relacionamento que ela tem com outras pessoas, com a comunidade ou com *qualquer* consideração, exceto a busca da arte, pode contribuir para o bem comum. Colocar meramente a questão, entretanto, indica que o que mais distinguiu a filosofia estética, no paradigma moderno, é o desejo por uma arte que seja absolutamente livre das pretensões de fazer qualquer bem ao mundo. "Eu não sei o que é arte pública, na verdade", disse uma vez o escultor Chris Burden. "Eu apenas faço arte. Arte pública é outra coisa, eu não estou certo de que seja arte. Penso que faça parte de uma pauta social." Da mesma forma que uma ciência desinteressada e "sem valores" não contém nenhuma limitação interna em sua metodologia, que controlaria o que ela se sente autorizada a fazer, o esteticismo "sem valores" não revela nada sobre os limites que a arte deveria respeitar ou a que comunidade ela deveria servir.

A estética modernista preocupada consigo mesma, *como a principal fonte* de valor, não inspirou a participação criativa; ao contrário, ela encorajou o distanciamento e a depreciação do Outro. Esta orientação de não relacionamento, não interatividade, não participação, teve dificuldade em acomodar facilmente os valores femininos, de cuidado e compaixão, de ver e responder à necessidade. A noção de poder que está implícita em afirmações sobre a individualidade de alguém, bem como em se procurar a invulnerabilidade, conduz, finalmente, ao enfraquecimento da empatia. O modelo do artista, como um gênio solitário lutando contra a sociedade, não nos permite focalizar o papel curativo e benéfico da interação social, nem se presta àquilo que o filósofo David Michael Levin chama de "ouvinte iluminado": um ouvinte que está orientado para a façanha de compartilhar conhecimentos. Como escreve Levin, em *The Listening Self* (*Ouvir-se*):

> Temos que pensar em "práticas do *self*" que *conhecem* o entrelaçamento essencial do *self* e do outro, do *self* e da sociedade, que estão cientes das sutis complexidades deste entrelaçamento.

O sentimento de estar isolado do mundo e a sós com as suas criações, certamente, é uma experiência comum aos artistas de nossa cultura, resultado do fracasso histórico do modernismo em conectar-se com o Outro arquétipo. Como Nancy Fraser coloca, em seu livro *Unruly Practices* (*Práticas Rebeldes*):

> O ponto de vista monológico é o ponto de vista individualista romântico, em que [...] uma voz solitária [está] bradando dentro da noite contra um ambiente totalmente indiferenciado [...]. Não há lugar para uma resposta que poderia qualificar-se como uma voz diferente. Não há lugar para a interação.

"O artista considera o seu isolamento, a sua subjetividade e o seu individualismo quase sagrados", declara o diretor cinematográfico Ingmar Bergman. "Assim, nós finalmente nos encontramos num grande redil, onde permanecemos e nos lamuriamos sobre a nossa solidão sem ouvirmos uns aos outros e sem perceber que estamos sufocando uns aos outros até a morte". "A arte não pode ser um monólogo", escreve certa vez o escritor francês Albert Camus. "Ao contrário da suposição atual, se existe algum homem que não tem direito à solidão, é o artista".

Tudo isso me leva a questionar, diretamente, se a arte pode construir a comunidade. Existem alternativas viáveis, contrárias a visualizar o *self* de maneira individualista? E se existem, como isso afeta a nossa noção de "êxito"? Podem os artistas e as instituições artísticas se redefinirem de maneiras menos *orientadas para* o espetáculo, a fim de voltar a ganhar a experiência de interconectividade – o sujeito e o objeto entrelaçados – que foi perdida em filosofias dualísticas iluministas, as quais construíram o mundo como um espetáculo para ser observado de longe por um olho desincorporado?

Quando o artista californiano Jonathan Borofsky e seu colaborador, Gary Glassman, percorreram, de 1985 a 1986, três diferentes prisões da Califórnia para fazerem seu documentário *Prisoners* (*Prisioneiros*), em vídeo, não o fizeram à maneira dos repórteres das redes de comunicações, pretendendo observar à distância e, daí, descrever as condições encontradas. Em vez disso, eles foram *ouvir* os prisioneiros a fim de experimentar e entender a situação deles. Queriam entender, por si mesmos, o que significa ser um prisioneiro nesta sociedade, perder a sua liberdade e viver uma vida trancado numa caixa de cimento. Borofsky e Glassman convidaram prisioneiros a falar sobre as suas vidas e aquilo que lhes acontecera de errado. No vídeo, alguns dos prisioneiros compartilham poemas que escreveram ou mostram trabalhos de arte que fizeram. Conversando com os criadores do vídeo, eles descreveram a opressão da vida dentro da prisão, na qual cada coisa é programada e as pessoas nunca chegam a falar espontaneamente sobre elas próprias, visto que ninguém está interessado. O conhecimento de que alguém está ouvindo, de acordo com Glassman, cria um sentimento de poder.

No *The Crystal Quilt* (*A Colcha de Vidro*), de Suzanne Lacy, representado em Minneapolis no Dia das Mães, em 1987, 430 mulheres idosas, em cortejo, todas vestidas de negro, sentaram-se juntas em volta de mesas, em grupos de quatro, com a finalidade de discutir, umas com as outras, as suas realizações e os seus desapontamentos, as suas esperanças e os seus temores sobre o envelhecimento, num trabalho artístico cerimonialmente orquestrado. Uma faixa de som pré-gravada das vozes de setenta e duas mulheres, dessas mesas, projetava as suas reflexões em volume suficientemente alto para serem ouvidas pela platéia. "Nós não estamos mais sentadas em casa, em nossas cadeiras de balanço e costurando, como se pensa das avós nos velhos tempos. Nós, as avós, não estamos mais fazendo isso", comenta uma das mulheres na fita de áudio. "Eu acho que muito da senilidade vem do fato de ninguém lhe perguntar mais nada", declara outra. "Ninguém lhe pede para falar. Logo mais, você perde a sua memória. Eu sofro muito pelo fato de as pessoas não me ouvirem".

A escuta empática dá lugar ao Outro e descentraliza o ego-*self*. Dar uma voz a cada pessoa é o que constrói a comunidade e faz a arte socialmente responsável. A interação torna-se o meio de expressão, uma maneira empática de ver, por meio dos olhos do Outro. "Como um antropólogo subjetivo", escreve Lacy, "o artista entra no território do Outro, e [...] torna-se um condutor para [sua] experiência. O trabalho torna-se uma metáfora para o relacionamento – que tem um poder curativo". Quando não há uma maneira rápida de conservar alguns de nossos mais prementes problemas sociais, de acordo com Lacy, pode restar apenas a nossa habilidade em testemunhar e sentir a realidade acontecendo à nossa volta. "Essa sensibilidade é um préstimo que o artista oferece ao mundo", ela diz.

Depois que Mierle Laderman Ukeles tornou-se a artista residente autodesignada, não assalariada, no Departamento de Limpeza Urbana da Cidade de Nova Iorque, em 1978, ela acompanhou os turnos de trabalhadores do setor de limpeza e contramestres de 59 distritos municipais, falando com eles e conhecendo-os. A sua primeira peça de arte foi uma *performance* chamada *Touch Sanitation* (*Toque a Limpeza*), que durou onze meses. Nesse período, ela visitou as cinco unidades administrativas de Nova Iorque e trocou apertos de mão com 8.500 trabalhadores (v. cap 4 a seguir sobre a descrição dessa *performance*).

Touch Sanitation foi a primeira tentativa de Ukeles em comunicar-se, como artista, com os trabalhadores, de transpor as barreiras e abrir o caminho ao entendimento – de levar a consciência e o afeto, juntamente com suas ações, enquanto os ouvia.

A arte que está enraizada num Eu "ouvinte", que cultiva o entrelaçamento do *self* e do Outro, sugere uma experiência que funciona como um fluxo, que não é delimitada pelo *self*, mas que se expande para dentro da comunidade através da empatia recíproca. Por estar essa arte centrada na escuta, mais do que orientada pela visão, ela não pode ser totalmente realizada pela via da auto-expressão; ela só pode se dar por meio do diálogo,

como conversa aberta, na qual alguém ouve e inclui outras vozes. Para muitos artistas, atualmente, isso significa permitir que grupos previamente excluídos falem diretamente de suas próprias experiências. A audiência torna-se um componente ativo do trabalho e é parte do processo. Tal orientação para a escuta desafia a tradição dominante da centralidade visual, que diz que a arte é uma experiência acessível principalmente ao olho e, por isso, representa uma verdadeira mudança nos paradigmas. Como declara David Michael Levin, em *Modernity and the Hegemony of Vision* (*A Modernidade e A Hegemonia da Visão*):

> Este talvez seja o tempo, o momento histórico apropriado, para encorajar e promover uma mudança nos paradigmas, uma tendência cultural que, até certo ponto, parece já estar acontecendo. Estou me referindo, é claro, à mudança da visão para a audição, e ao potencial histórico para uma mudança de paradigma deslocando a visão e instalando a influência, muito diferente, da audição.

Os novos modelos postos em evidência pela física quântica, pela ecologia e pela teoria dos sistemas, que definem o mundo em termos de processos interativos e campos relacionais, demandam modos integrativos de pensamento, que estejam focados na natureza relacional da realidade em vez de nos objetos individualizados. Lacy afirma: "Focar nos aspectos de interação e relacionamento, em vez de nos objetos de arte, demanda um re-arranjo radical em nossas expectativas do que faz um artista". Pede uma abordagem diferente do fazer artístico e requer um conjunto distinto de habilidades. Para superar o paradigma modernista, centrado na visão, e sua epistemologia de espectador, precisamos de um processo de reenquadramento que compreenda esta prática mais interativa e intersubjetiva que está emergindo. Não podemos julgar a nova arte pelos velhos padrões. "Determinado por uma normatividade interativa e receptiva, o ouvir produz uma *epistemologia* e uma ontologia muito diferentes – uma metafísica bem diversa", escreve Levin.

A orientação de confronto assumida pelo modernismo resultou dos hábitos arraigados de pensamento, que colocam em oposição a sociedade e o *indivíduo* como duas categorias antagônicas e contrárias, nenhuma das quais poderia expandir-se ou desenvolver-se exceto às expensas da outra. O indivíduo livre e auto-suficiente tem sido, há muito tempo, o ideal de nossa cultura, e os artistas, em especial, têm visto a si próprios como agentes fundamentalmente livres, perseguindo seus próprios objetivos. Porém, se o modernismo e a arte que emergiu com ele se desenvolveram ao redor da noção de um único e separado *self*, a arte gerada naquilo que denominei de "estética conectiva", é muito diferente. Como discuti em *The Reenchantment of Art* (*O Reencantamento da Arte*), o parentesco radical tem implicações dramáticas para o nosso entendimento de arte e contribui para uma nova consciência de como o *self* deve ser definido e experimentado. Para começar, a fronteira entre o *self* e o Outro é antes fluida do que fixa: o Outro está incluído dentro da fronteira do eu. Estamos falando de uma versão mais intersubjetiva do *self*, que está em harmonia com o caráter inter-relacinal, ecológico e interativo da realidade. "O meu Eu, agora, inclui a floresta tropical", escreve o engajado ecologista australiano John Seed. "Meu Eu inclui o ar e a água puros".

O método do conhecimento distanciado e objetivo, removido da responsabilidade moral ou social, tem sido motivador tanto da ciência como da arte no mundo moderno. A objetividade despe-se da emoção: quer somente fatos e está desapegada do sentimento. A objetividade serve como um dispositivo do distanciamento, supondo um mundo que se posta diante de nós para ser visto, inspecionado e manipulado. Como podemos, então, mudar o nosso modo usual de pensar sobre a arte para que ele se torne mais compassivo? Como podemos alcançar a "visão de mundo do apego" – apego e continuidade com o mundo –, da qual o psicólogo, estudioso de arquétipos, James Hillman nos fala? Ver a nossa interdependência e interconectude é a perspectiva feminina que tem faltado, não somente em nosso pensamento científico e regras de conduta, mas, igualmente, em nossa filosofia estética. Proteção e compaixão não pertencem

1. Suzanne Lacy, *Automóvel: À Beira do Tempo*, 1993, instalação e processo de arte pública (No Three Rivers Art Festival, Pittsburgh). Foto: R. Hurst. Esta peça complexa é a mais recente das explorações colaboradoras de Lacy iniciadas nos anos de 1970, de violência contra as mulheres. O processo de trabalho de Lacy é sempre tão importante quanto o produto final, o qual, neste caso, consiste de sete carros desenvolvidos em grupos de três diferentes cidades e situações. Este carro foi feito pela escultora Carol Kumata e por mulheres de um abrigo em Pittsburgh; quatro outros foram construídos por mulheres da Bedford Hills Maximum Security Correctional Facility do Estado de Nova Iorque, muitas das quais são sobreviventes de estupros e sevícias. Para mulheres seviciadas e cicatrizadas, o carro é um símbolo ambivalente de prisão e fuga (cf. o filme *Telma e Louise*). Os carros danificados (ou cicatrizados) são também metáforas para os corpos das mulheres. Cada carro é uma instalação separada; este aqui, cor amarelo compacto luminoso, coberto de estatísticas, contém malas abertas e papéis espalhados, cada um listando o que uma mulher em particular levou consigo quando saiu de uma situação abusiva.

ao falso "objetivismo" do olhar desinteressado; proteção e compaixão são as ferramentas da alma, mas com freqüência elas são ridicularizadas por nossa sociedade, que tem sido fraca no campo da empatia. Gary Zukav menciona isso, acuradamente, em *The Seat of the Soul* (*O Lugar da Alma*), quando declara que não há, em geral, lugar para a espiritualidade ou para os assuntos do coração dentro da ciência, da política, dos negócios ou do mundo acadêmico. Zukav não menciona a arte, mas, até recentemente, nela também não havia uma receptividade particular.

Há pouco tempo tive a ocasião de compartilhar uma mesa de conferências com o crítico Hilton Kramer, o qual proclamava, com a força de um tufão, que a arte é melhor quando serve somente a si mesma, e não a algum outro propósito. Coisas que, na sua opinião, não têm relação com a arte estão agora sendo aceitas e legitimadas como arte, quando, de acordo com Kramer, a arte é incapaz de resolver qualquer problema a não ser aqueles da estética. Eu argumentaria que muito dos trabalhos incluídos no meu livro contradizem, plenamente, tais comentários. Entretanto, não há como negar que o mundo da arte desaprova sutilmente os artistas que escolhem a interação como seu meio de comunicação, em vez do olhar desincorporado. Da mesma forma como a criatividade, no mundo ocidental, tem sido baseada no entendimento do *self*, como autônomo e isolado; a hegemonia do olho é muito forte em nossa cultura. Nós somos obcecados pelo olhar. Neste ponto, desafiar o paradigma centrado na visão, por meio da crítica à presumida distância espectatorial da audiência, ou através do fortalecimento dos outros e de sua conscientização sobre a sua própria criatividade, é arriscar a acusação de que você não está produzindo arte, mas trabalho social. Pessoalmente, nunca ouvi falar de um assistente social que estivesse interessado em apertar as mãos de 8.500 trabalhadores da limpeza urbana, ou que tentasse orquestrar uma conversa pública entre quatrocentas mulheres idosas sobre envelhecimento. Os assistentes sociais procedem de modo bem diverso daquele dos artistas naquilo que fazem.

Em face de todas essas objeções, posso apenas dizer que a comparação dos modelos do *self*, baseados em isolamento, com aqueles baseados em ligação, tem me dado uma nova noção de arte, bem como tem modificado minhas idéias sobre o que é importante. A minha conclusão é de que o romance da nossa cultura com o individualismo não é mais adequado. O meu próprio trabalho e pensamento conduzem-me para uma esfera da concepção do *self* que inclui mais do meio ambiente – uma noção do Eu que nos liberta para um sentimento de nosso parentesco radical. Parece que em muitas esferas, finalmente, nós alcançamos os limites de uma visão de mundo baseada somente no individualismo. No campo da psicoterapia, para darmos apenas um exemplo, James Hillman, em seu livro: *We've Had a Hundred Years of Psychotherapy – And the World's Getting Worse* (*Já Tivemos Cem Anos de Psicoterapia – E o Mundo Está Ficando Pior*), castiga a terapia por encorajar a nossa separação do mundo. Ele afirma que a terapia aumenta a nossa preocupação com a realização individual e o crescimento pessoal, às custas de qualquer interesse pelo bem comunal. Muitas farpas foram trocadas na comunidade terapêutica devido às afirmações de Hillman, de que a terapia tornou-se uma filosofia autoproveitosa, a qual nos torna voltados para dentro, para fora do mundo e de seus problemas. A psicoterapia está apenas trabalhando "dentro" da alma, de acordo com Hillman, enquanto lá fora, nos prédios, nas escolas, nas ruas, estão os doentes – a doença está lá fora. O paciente necessitado de cura é o mundo.

A estética conectiva bate na raiz dessa alienação ao dissolver a divisão mecânica entre o *self* e o mundo, que prevaleceu durante a época moderna. A cura do mundo começa com o indivíduo que dá as boas-vindas ao Outro. No trabalho de Ukeles, por exemplo, a empatia e a cura são os parâmetros, o teste no sentido de que o trabalho está, de fato, sendo conduzido paradigmaticamente. A mão aberta, estendida a cada trabalhador, desperta qualidades de generosidade e proteção. Necessitamos cultivar um *self* compassivo e relacional tão inteiramente

quanto temos cultivado, em longos anos de pensamento abstrato, a mente voltada para a neutralidade científica e estética. Quanto maior for o número de pessoas que reconheçam a necessidade de uma nova estrutura filosófica, mais nós estaremos aprendendo a transpor a nossa cultura da separação – o gênero, a classe e as hierarquias raciais de uma elite de tradição ocidental, que tem evoluído por meio de um processo de exclusão e negação.

Com seu foco no individualismo radical e a ordem de manter a arte separada da vida, a estética moderna circunscreveu o papel da platéia àquele de um espectador-observador isolado. Tal arte não pode, nunca, construir a comunidade. Para isso, precisamos de práticas interativas e dialógicas que arrastem outros para dentro do processo e que desafiem a noção, nas palavras de Gary Snyder, de que "apenas algumas pessoas são 'talentosas' e se tornam artistas, morando em São Francisco, atuando na ópera e no balé, e o resto da gente deveria ficar satisfeito em assistir à televisão". A estética conectiva vê que a natureza humana está profundamente incrustada no mundo. Transforma a arte num modelo de ligação e cura, ao converter o ser humano acessível à sua total dimensão – não somente ao olho desincorporado. O contexto social torna-se um campo contínuo, propício à interação, para um processo de relacionamento e tessitura conjunta, criando um fluxo no qual não há distância espectatorial, nem antagonismo imperativo, mas, antes, a reciprocidade que encontramos na atuação em um ecossistema. No interior de um paradigma centrado no ouvinte, as antigas especialidades do artista e da audiência, criativa e não criativa, profissional e não profissional – as distinções entre quem é e quem não é um artista – começam a se desvanecer.

Seguir esse atalho, eu argumentaria, é mais do que apenas questão de gosto pessoal: ele representa a abertura de um espaço experimental em que instituir e praticar uma nova arte está mais de acordo com os vários modelos interativos e ecológicos que emergem em nossa cultura. Creio que veremos mais, proximamente, nas décadas que se avizinham, uma arte que seja essencialmente social e intencional e que rejeite os mitos modernistas de autonomia e neutralidade. Meu livro traz o testemunho do aumento do número de artistas que estão rejeitando a orientação para um produto da cultura consumista e encontrando cada vez mais caminhos atraentes para tecer a responsabilidade ambiental e social diretamente no seu trabalho. Nessa tarefa complexa e significante, eu sinceramente lhes desejo o melhor.

Bibliografia

FRASER, Nancy. *Unruly Practices: Power, Discourse and Gender in Contemporary Social Theory*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989.

GABBLIK, Suzi. *Has Modernism Failed?* Nova Iorque/Londres, Thames and Hudson, 1984.

_____. *The Reenchantment of Art*. Nova Iorque/Londres, Thames and Hudson, 1991.

HILLMAN, James & VENTURA, Michael. *We've Had a Hundred Years of Psichoterapy – And the World's Getting Worse*. Nova Iorque, Harper Collins, 1992.

LEVIN, David Michael. *The Listening Self: Personal Growth, Social Change and the Closure of Metaphysics*. Nova Iorque/Londres, Routledge, 1989.

_____ (ed.). *Modernity and the Hegemony of Vision*. Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1993.

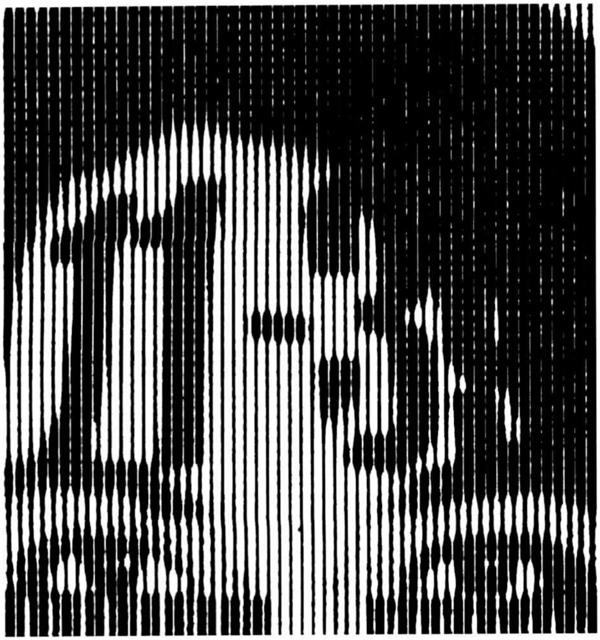
SHUSTERMAN, Richard. *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*. Oxford/Inglaterra/Cambridge, Mass: Blackwell, 1992.

WILSON, Colin. *An Introcduction to the New Existencialism*. Nova Iorque, Houghton Mifflin, 1967.

ZUKAV, Gary. *The Seat of the Soul*. Nova Iorque, Simon and Shuster, 1989.

4. O REENCANTAMENTO DA ARTE: REFLEXÕES SOBRE OS DOIS PÓS-MODERNISMOS

Suzi Gablik



Nas artes visuais, a era que se inícia nos anos 70 acreditou ser, ela mesma, um grande florescimento da cultura pós-capitalista. Achou que o objeto de consumo e as atitudes em torno dele seriam substituídos pela performance *e por trabalhos em locais específicos. O artista executaria a obra em tempo real, interpretando um exemplo de trabalho não alienado; ele faria o papel de um indivíduo livre, criando um modelo que seria imitado pelo resto da sociedade. Porém, os anos 70 não representaram o último florescimento de uma nova consciência mas, ao invés disso, a última expressão incandescente do velho idealismo da autonomia. Depois disso, nenhum tempo mais seria real, nenhum trabalho seria ao vivo, nenhuma expressão cultural conseguiria ficar fora do sistema de objetos de consumo.*

PETER HALLEY

Na minha opinião, quase todas as pessoas são potencialmente um xamã. O que elas precisam é despertar esse potencial e começar a explorar experimentalmente o relacionamento espiritual da pessoa com o universo, com outras formas de vida no

planeta, assim como de uma pessoa para com outra.... Respeito é uma palavra-chave neste contexto, visto que as experiências que vêm do xamanismo tendem a fomentar um grande respeito pelo universo, respeito esse baseado no sentimento de constituirmos uma unidade que contém todas as formas de vida. Atingindo-se a harmonia, obtém-se muito mais poder disponível para ajudar os outros, pois da harmonia com o universo é de onde emana o verdadeiro poder.

MICHAEL HARNER

O nosso lugar específico na cultura, muito mais do que qualquer outro na história da humanidade, parece estar num limiar crítico em que a opção de prosseguir na mesma direção está sendo percebida como não mais viável. A mensagem de que temos de escolher entre sobrevivência e ecocídio é visível por todos os lados, e tem havido uma demanda crescente da ala criativa de nossa sociedade para modelar uma nova ordem social. É uma tarefa em relação à qual podemos, é claro, escolher não participar. Mas minha preocupação pessoal, desde há algum tempo, tem sido a questão de qual papel a arte deve representar como resposta a esta necessidade de, como Riane Eisler colocou, "acelerar a transformação de um modelo de dominação para um modelo de participação em todos os aspectos de nossas vidas".

À medida que o mundo da arte se incumbe do encerramento inevitável do modernismo e de suas fracassadas ambições utópicas, dois pós-modernismos parecem estar emergindo, no interior do mundo, da prática artística. Apenas um deles tem sido, até agora, visível e dominante dentro da tendência atual, e este é o pós-modernismo *desconstrutivo*, que está exaurindo o processo weberiano de desencantamento, por meio de formas medicinais de niilismo que não tenham a pretensão de precaver-se contra uma irremediável realidade, mas, sim, de chegar a um acordo com ela. Os artistas desconstrutivistas rejeitam aquilo que entendem como os mitos modernistas da inovação estilística, da mudança, da originalidade e da singularidade, que agora são vistos como armadilhas gastas *de um radicalismo* elegante, porém totalmente impotente. Em geral, eles trabalham em segredo, assumindo a postura de falsificador ou charlatão, um tipo de figura de malandro, que não vai nos tirar da confusão em que estamos, mas que se comprometerá com a única prática cultural legítima possível para o nosso tempo – que é, nas palavras de Jean Baudrillard (teórico seminal no cenário desconstrutivista), "o emprego acidental, labiríntico e manipulatório da representação de signos sem significado".

O outro pós-modernismo, que acontece simultaneamente, é bem menos visível (porque até agora não tem havido, pelo menos no mundo da arte, estrutura compreensível ou utilizável para ele); é o que escolhi denominar pós-modernismo *reconstrutivista*. Ele está desafiando, exatamente, a base de nossa visão de mundo materialista e, como tal, faz parte de um projeto mais amplo de "re-encantamento", ocorrendo em muitas arenas de nossa cultura. Colocando de modo simples: o pós-modernismo reconstrutivista engaja a arte neste despertar do sentimento de responsabilidade pelo destino da terra, assim como pelos altos níveis de toxicidade psíquica e física de nosso meio ambiente. Ele difere da desconstrução pelo fato de não reagir meramente à presente situação; procura ativamente soluções pragmáticas e restaurar a saúde e a vivência por meio de uma nova visão fortalecida.

Embora os dois pós-modernismos sejam eventos separados e muito discretos, o que eles têm em comum é uma compreensão de que o sistema de crenças da conceptualização moderna do mundo tornou-se não funcional. Entre as principais questões em jogo, em ambos os lados, estão: como responder às demandas por renovação e por mudança cultural, bem como se a arte (outrora o arquiteto original de ideais modernistas) pode, realmente, ser ainda efetiva, dada a comprovada resistência do capitalismo do século XX à transformação radical. Artistas reconstrutivistas crêem que a arte tem potencial para remodelar radicalmente as crenças da sociedade, enquanto que a desconstrução envolve uma remoção de crenças e um esvaziamento de autenticidade, baseados numa leitura retrospectiva do modernismo, a qual se

mostra totalmente consciente das limitações e das fracassadas ambições deste. Os desconstrucionistas acreditam que uma ação positiva está condenada à impotência ou à conivência com relação a um sistema econômico que se tornou virtualmente incontrolável. Nessas circunstâncias, a arte não pode mais se apresentar como a esperança de uma civilização melhor; ela pode apenas reiterar a certeza de que tal esperança não é mais possível. Acreditar no poder transcendente da arte, neste ponto, seria auto-ilusório: o próprio termo tem que ser superestimulado para se encontrar um caminho no lixo da cultura de consumo. A arte pode, ou revelar a natureza problemática dessa situação ao refleti-la, ou transformá-la numa paródia vazia de si mesma, porém ela é impotente para mudar o que quer que seja.

Os reconstrucionistas, por outro lado, estão tentando fazer a transição do pensamento patriarcal, euro-cêntrico, e do modelo "dominador" da cultura para uma estética de interconexão mais participativa, direcionada para a responsabilidade social, para a capacitação psicoespiritual, para uma profunda harmonia ecológica, para as boas relações humanas e para uma nova noção do sagrado – tudo aquilo que o velho paradigma industrial tem visado excluir. Mais ressonância e comunhão parecem ser a chave, como também uma disposição para procurar por opções para além da busca de uma carreira e mobilidade de ascenção, por opções para além do individualismo e do secularismo.

O ponto em que os dois pós-modernismos diferem, obviamente, é nas suas soluções e no fato de cada um acreditar que o seu cenário e a sua visão de futuro são as corretas, achando que o outro está desesperadamente iludido. Gostaria de sugerir, porém, que as diferenças entre essas duas perspectivas são mais do que meramente filosóficas, acrescentando que é precisamente entre o papel de espelhar (no qual o artista é um observador imparcial) e o papel de modelar (no qual não somos meramente testemunhas ou espectadores, mas orquestradores da cultura e da consciência) que reside o ponto em que a mudança de pensamento do velho paradigma para o novo paradigma provavelmente ocorrerá. Com efeito, o novo paradigma já foi por vezes considerado um tipo de reencantamento, pois ele abre o futuro para novas possibilidades e, nele, vêem-se novas opções, não a conclusão.

Ao apresentar essas reivindicações, incompatíveis numa relação que não seja antagônica, pretendo mostrar que a nossa cultura não é mais representada, com precisão, por uma filosofia, mas que hoje ela é melhor revelada exatamente pela dinâmica de suas tendências opostas, sabendo-se que os desenvolvimentos mais frutíferos, geralmente, têm lugar onde duas linhas diferentes de pensamento se encontram. Com isso em mente, passo agora a oferecer alguns exemplos de artistas trabalhando em cada uma dessas perspectivas, exemplos estes que foram extraídos de meu livro: *The Reenchantement of Art* (*O Reencantamento da Arte*).

A Arte Pós-Moderna Desconstrutiva

A estética desconstrutiva, como já sugeri, começa com a premissa de que as estratégias de protestos não são mais efetivas, tendo elas sido neutralizadas ou "subornadas". Num recente artigo publicado sob o título: "Hover Culture: The View from Alexandria" (Pairando sobre a Cultura: A Visão desde Alexandria), o artista e crítico Ronald Jones pergunta se seria astuto formular outra cultura de confronto, considerando-se que o destino de uma tal contracultura já está tão assegurado. É difícil imaginar, ele alega, que uma contracultura que verdadeiramente possuísse a destreza de reajustar os termos da cultura dominante, ou inspirar uma reforma fundamental, seria tolerada. A indústria da cultura gosta de criar a ilusão de que a cultura está transformando a si mesma, porém, na verdade, atuar como se ela realmente estivesse, de acordo com Jones, é contraprodutivo – um tipo de promessa traiçoeira e auto-ilusória. O indivíduo desiludido de nossos dias é aquele que desistiu das esperanças ingênuas, das crenças reconfortantes e da idealização fora de propósito – que seria como o fato de se

usar tinta com muito brilho quando não há mais luz. Escreve Jones:

> Se o último grau de autenticidade foi drenado para fora do desenvolvimento de nossa cultura, de forma que agora ela subsiste em termos de uma farsa programática, não será, pelo menos, sincera a decisão de recusar a mudança no momento em que ela aparece? Tão esquisito quanto possa soar, o desprezo pela mudança [...] reafirma o artista como árbitro de uma cultura radicalizada.

Em vez de criar qualquer coisa nova, o artista diminui a atividade e "paira" no lugar, como uma maneira de não alimentar a demanda cultural por mudança – movendo-se em câmera lenta –, em que nada parece mudar.

Em vez de tentar levar adiante a ideologia traída da antiga vanguarda, o artista desconstrutivo pode recorrer à fraude, tornando-se, por exemplo, um falsificador que simula o trabalho de outros artistas –, como quando Sherrie Levine re-fotografou o trabalho de Walker Evans e Edward Weston e exibiu-o como se fosse seu, ou quando Mike Bidlo pintou "Magrittes" e "Jackson Pollocks". Um projeto recente de Bidlo envolvia copiar, na mesma escala, cerca de 84 pinturas da série *Mulheres*, de Picasso (ele sempre trabalha a partir de reproduções coloridas, nunca de originais). Tais atitudes violam diretamente as nossas noções sobre a criatividade, particularmente em relação ao cânone modernista, como sendo fundamentado em inovação, autenticidade e originalidade. Simular é jogar aquilo que Baudrillard denominou de "o jogo do desaparecimento" do pós-modernismo, no qual a verdade tornou-se um momento do falso. "Os efeitos do desaparecimento [...] são o melhor que podemos nos permitir hoje", ele declara. "Nada é verdadeiro, portanto, uns poucos gestos viram moda [...]. Você não crê neles, mas você os faz e, no final, até passa a gostar deles".

Em nenhum lugar os "belos efeitos do desaparecimento" estão melhor ilustrados do que nas pinturas de Allan McCollum, as quais simultaneamente dramatizam e frustram o nosso desejo de olhar para quadros. Num exame rigoroso, as pinturas de McCollum revelam-se como simulacros – como pseudo-artefatos, nos quais o quadro, a moldura e o chassi são, todos, um objeto sem emenda, moldado em gesso –, porém ali nada há para ver. No lugar de qualquer imagem comunicativa, há uma substância escura e espessa, como piche: uma pura tela negra, cuja vacuidade pareceria expressar a morte póstuma da cultura e da arte. Essas simulações dos objetos de arte convencionais ficam, habitualmente, pendurados em grupos, em geral às centenas, para parecerem um salão de exposição abarrotado. "Estou fazendo exatamente o mínimo que é esperado de um artista, e nada mais", McCollum declarou. "Estou tentando orquestrar uma charada".

Visto que, numa época de simulacro, nada separa o verdadeiro do falso, como podemos avaliar a reação da estrutura de poder ante uma perfeita simulação? Fingindo uma violação, sugere Baudrillard, e colocando-a no teste. "Vá e simule um roubo em uma grande loja de departamentos", escreveu ele. "Ou organize um falso assalto [...] Como você convence os guardas de segurança de que se trata de um roubo simulado?" Você não terá sucesso, pois a rede de signos artificiais estará inextricavelmente embaralhada com elementos reais (um oficial da polícia atirará de verdade ao sinal, ou um cliente desmaiará de medo). Da mesma forma, como você convencerá um *marchand* de arte que os quadros de McCollum não são obras de arte "reais", mas que são simulações? Você não conseguirá, porque os colecionadores pagarão por elas, *marchands* haverão de expô-las e críticos escreverão sobre elas; nem mesmo as simulações podem escapar da competência do sistema em integrar todas as coisas. E é assim que a arte sobrevive ao seu próprio desaparecimento; em algum lugar, o cenário real se perdeu, mas tudo continua exatamente igual.

Como pode alguém atacar a falta de autenticidade cultural se os recursos e os materiais dessa pessoa não são distinguíveis daqueles da realidade cultural que se está atacando? No absurdo, porém fascinante "produto de arte" de Haim Steinbach, trabalhos de arte representam a si próprios como objetos de consumo, tornando-se mais mercantilizados do que mercadoria. Steinbach com-

pra muitos dos seus objetos de arte prontos, seja na *Conrad* ou no supermercado. Ele arranja e exibe, sedutoramente, para o cliente-espectador chaleiras de chá, relógios digitais, abajures, jarros de água, latas de lixo, caixas de cereais, rádios, panelas, toalhas e caixas de detergente, em prateleiras de fórmica feitas sob medida. Num trabalho intitulado *Supremely Black*, três caixas de detergente Bold são expostas junto a dois jarros de água, negros e brilhantes, de estilo decô, e em *Pink Accent* vemos duas máscaras de bruxas de borracha, um par de latas de lixo de aço inoxidável e quatro chaleiras de chá. Essa reduplicação tem o seu fascínio particular, o do puro olhar: Steinbach critica menos os mecanismos de consumo, tanto quanto objetiva a mercadoria como espetáculo. O que seria preciso para que toda uma sociedade se recuperasse do sistema viciante no qual vivemos? Existe pouco estímulo para mudarmos a nossa orientação, visto que o consumo compulsivo mantém a nossa cultura andando e por ele é apoiada. A consciência do artista tem sido fatalmente enriquecida por este conhecimento.

"Uma coisa é falar sobre esta situação, outra coisa reconhecer-se, totalmente, como participamos emocionalmente desse êxtase, como devemos monitorá-lo", Steinbach declarou recentemente, numa conferência sobre "Arte de Vanguarda na Década de 80", no Los Angeles County Museum: "Vivemos numa cultura de pornografia; somos engolidos por ela, contidos dentro dela. Não estamos parados à margem do rio, observando esse excesso de merda deslizar; antes, estamos deslizando com ela, dentro dela". Se a obra de Steinbach dissolve a diferença (que não mais existe) entre o nosso desejo por bens de consumo e o nosso desejo por arte, e se esse estado de coisas é pornográfico, nós devemos olhar para ele e nos perguntarmos como participamos disto: na lógica do bem de consumo, na qual até a própria cultura está disseminada como um produto, tudo age para comercializar a consciência. Steinbach continua:

> Num plano emocional, artistas estão reconhecendo o estado extremo de ambivalência em que eles se encontram, sentindo repugnância e fascinação ao mesmo tempo. Eles também *reconhecem que isso não irá mudar* [...] Mas, antes que procuremos em outro lugar, antes que concluamos que vivemos numa cultura artificialmente excessiva de falta de sentido, antes de achar que será melhor pularmos do navio o mais rápido que pudermos, escolhemos nos divertir e jogar este jogo de computador específico. Antes de olhar de cima, para ver como os outros vivem, nós escolhemos viver a nossa própria cultura.

Não há, então, como escapar da aliança do capitalismo com a cultura? A desconstrução é a única resposta plausível – cultivando-se o paradoxo e como que saltando sobre a própria sombra? "Eu penso que uma compreensão dos limites é menos paralisante do que sair em alguma campanha imbecil baseada em falsas suposições", comenta o pintor Peter Halley. "Para mim, isso seria realmente paralisante". Estratégias implosivas exigem atitude extrema – ou nada a fazer –, até que o sistema devore as suas próprias formas vazias, absorva o seu próprio significado, crie um vácuo e desapareça. Halley define isto como "ação de retaguarda" – que ele acha ser a única resposta possível –, uma ação de retaguarda

> de idéias de guerrilha que podem desaparecer outra vez, para dentro da floresta do pensamento, e reemergir sob outros disfarces – de idéias fantásticas e excêntricas, que parecem inócuas e que são, desse modo, admitidas de forma desapercebida pelo mecanismo da mídia, de idéias duvidosas que não estão comprometidas com a sua própria verdade e que não são, portanto, danificadas quando manipuladas, ou de idéias niilistas que são descartadas por serem muito depressivas.

E, assim, temos essa política de não ir a lugar nenhum, de não assumir uma posição, não nos tornando nada, não tendo nenhum horizonte positivo, nem metas otimistas, nem alternativas construtivas. "Imediatamente, as pessoas perguntam: 'O que você pode fazer com isto?'", escreve Baudrillard. Mas a nós nos pareceria que, exatamente, este é o ponto: não há nada a se ganhar com ele. A única coisa que você pode fazer é deixá-lo percorrer todo o caminho, até o final. A *tábula rasa* certamente limpa o caminho. Mas, como Sylvère Lotringer diz a Baudrillard, "há um alto preço a pagar em termos de vacuidade e desencantamento. Aí tem você toda a sedução, e a tristeza, do niilismo."

A Arte Pós-Moderna Reconstrutiva

Se é correto localizar muitos dos nossos dilemas atuais naquilo que tem sido denominado de "o desencantamento do mundo", então, de acordo com o pós-modernismo reconstrutivista, a solução deve, de algum modo, envolver um reencantamento do mundo, processo que dependerá de nossa habilidade em quebrar o círculo de rotinas e crenças construído pela cultura moderna e começar a transição rumo a um encadeamento diferente de experiências: encadeamento que transcenda o ambiente de consumo e se afaste da idéia de que apenas um modelo de universo – o moderno – explica a realidade. O misticismo, afirmava Max Weber, estava fora de afinação com as sociedades modernas; portanto, caso alguma vez o misticismo levantasse a sua cabeça, alguma coisa estaria dando errado. A verdade é que estamos apenas começando a perceber como o nosso desenvolvimento tem sido bloqueado por modelos mecanicistas; como as imagens com as quais nós nos programamos conduzem, de fato, nossas vidas, determinando inconscientemente a nossa aparência e reforçando as condições negativas que as imagens representam. O mundo articulado como uma emanação do espírito, de forças visionárias e arquétipos míticos, não é congruente com o mundo da mecanização, que requer praticidade como atitude mental prevalecente. "O mito orquestra a cultura e a consciência de muitas civilizações", escreveu Jean Houston. "Ele provê um padrão para as formas de cultura, tanto mais que torna possível mudar a ambas, a cultura e a consciência, mudando o mito". Estamos apenas começando a perceber de que forma a imagem ideológica do mundo, que regula os termos pelos quais o indivíduo experimenta a vida dele ou dela, desempenha um papel crucial na determinação das expectativas e dos ideais daquilo que é possível alcançar.

Muitas pessoas continuam a acreditar que, ao assumirem um modo visionário, isso as afastará do mundo da consciência moderna e as prenderá a estados arcaicos que são inadequados à vida contemporânea. Porém, se a mitologia for assim tão ruim quanto é o nosso mundo tecnológico, nesse caso criar-se a conexão apropriada com o nosso inconsciente coletivo torna-se nada menos do que uma tarefa primordial em nosso tempo. Longe de sermos românticos ou regressivos, o retorno à consciência mítica parece estar carregado de implicações pragmáticas para uma cultura que tem sido tão intolerante para aquelas experiências místicas que transcendem o consenso da realidade. O desapego definitivo dessa negação e repressão sistemáticas requer uma vontade de nos esvaziarmos da velha programação. Isso significa corrigir aquilo que o físico de Teoria Quântica, David Bohm, chamou de "erro continuado" de toda a cultura – a nossa superidentificação com o processo racional. Tal erro é mais difícil de ser corrigido do que se fosse um erro meramente pessoal, pois ele tem sido programado ao longo de toda uma época histórica. Outra dimensão abrangente do conhecimento intuitivo, não racional, é adicionada ao nosso sentido de mundo pela mente sonhadora, que demonstra não ser a consciência mecanicista o absoluto, como se faz apresentar. Pareceria, então, que aqueles artistas que percebem a necessidade de a consciência pós-moderna retornar ao mito – aqueles que estão tentando, em seus trabalhos, ganhar acesso a esses níveis mais profundos, a fim de reativar o sentido do mítico e do sagrado como um grande campo de força e proporcionar a manifestação das imagens oníricas de uma mitologia – já começaram a tarefa de transcender os nossos modelos mecanicistas e alienados. Fisgando-nos de volta para o nosso inconsciente coletivo, eles começam a transformar aquilo que James Hillman tão habilmente chama de "o estado retardado da realidade externa" – o mundo morto e feio, desalmado e mecânico, que nós, presentemente, habitamos. Escreve Peter Halley:

> É da essência da consciência moderna estar irrevogavelmente estruturada pelos aspectos tecnológicos da produção industrial. O indivíduo de hoje transfere a engenharia do *ethos* racionalista e da burocracia moderna para sua consciência pessoal e vida emocional. Este *ethos*, caracterizado pela mecanicidade, reprodutibilidade e mensurabilidade, produz na consciência traços de abstração, racionalidade funcional e instrumentalidade.

O pensamento mítico representa uma força contra a mente *prosaica*, que insiste em que as coisas são apenas como elas aparecem. É também uma abertura dentro das dimensões transpessoais e supernaturais da psique (que tanto pode ser extática como aterradora), em que não há separação entre dentro e fora, entre "real" e "imaginado", em que não há fronteiras, de modo que todas as coisas fluem umas dentro das outras. Na consciência xamânica, o mundo não é experimentado como estando separado de nós – percepção que acho incorporada na escultura *Manscape* (*Homemhaste*), de Richard Rosenblum: nela, permitiu-se dissolver a fronteira entre o *self* e o mundo, e a figura de um homem torna-se uma paisagem andante. Se um paradigma se refere ao padrão de crenças, de percepções e de modos de visão que são característicos de uma cultura, então a escultura de Rosenblum supera o dualismo da visão de mundo newtoniana-cartesiana, que tem dominado a consciência ocidental por mais de duzentos anos. A essência de nossa cultura de estranhamento é que estamos enfeitiçados pela visão de separação: não nos vemos como parte do mundo. Há uma ruptura entre a mente e a matéria. A consciência científica moderna insiste em uma distinção rígida entre o observador e o observado – a idéia mecanicista de que somente podemos conhecer o mundo ao nos distanciarmos dele, para conhecê-lo de fora, em vez de conhecê-lo por meio da participação psíquica e pela identificação de sujeito e objeto. Rosenblum, que vive e trabalha em Newton, Massachusetts, transforma raízes de árvores mortas em esculturas visionárias (que depois ele molda em bronze). A remoção, uma parte tão crucial da moderna alienação, com suas formas peculiares de distanciamento e afastamento, parece resolver-se nesta metáfora estética de *pertinência:* reenraizarmo-nos no cosmos, concretizando a unidade corporal, nossa e do mundo.

"Com as mãos na terra e no feno", escreve Rachel Dutton, uma artista da Califórnia que cria esculturas que fazem ecoar a memória genética da cadeia animal ancestral, que é tramada dentro das células e tecidos de nosso corpo,

> eu fui capaz de penetrar na imensa fertilidade do mundo do sonho diretamente através de minha arte. Penetrei numa região muito mais velha do que os meus sonhos, onde senti ecos de outros ancestrais, bandos de inúmeros animais, pássaros, insetos, peixes, secretando, tecendo, cavando [...].

Desse sonho-memória emergiram esculturas tão inusitadas como as *First Mothers* (*Primeiras Mães*), que quando entraram em criação aprenderam a fazer ninhos de papel, e cujos olhos aguçados teriam visto os antigos lagartos enormes, as florestas de samambaias, o dia inteiro no crepúsculo, sob nuvens constantes. Outra escultura emergindo do sonho-memória de Dutton é o *Feet of Song* (*Pés da Canção*), cuja pele é negra e cujos braços não têm cotovelos nem pulsos, que fala com seus pés e o mundo vibra, muda de um pé para outro, sacode e dança a sua dança. Para Dutton, os gestos repetitivos de enfardar e atar o feno em volta de uma armação, de ajoelhar e modelar o barro e, depois cobrir tudo isso com papel-machê, assume uma qualidade de ritual, enquanto os gestos de suas figuras são freqüentemente influenciados por sua experiência de dançarina.

> Quando trabalho [diz Dutton], sinto afinidade com os ritmos antigos de trabalho, com os construtores de totem das primeiras sociedades primitivas, com as memórias ancestrais de tempos remotos, simples memórias comuns sob o limiar do mito – o movimento ondulante de uma junta de quadril, conforme o peso é lançado de uma perna para a outra, a frieza da sombra na pele, o calor do dia irradiando-se da terra dura, compactada, no crepúsculo.

Mircea Eliade disse, certa vez, que não é suficiente, como o fora meio século antes, descobrir e admirar a arte dos primitivos; temos de descobrir as fontes dessas artes em nós mesmos, de forma que possamos nos tornar cientes daquilo que, numa existência moderna, ainda é "mítico" e sobrevive em nós como parte da condição humana. Participar diretamente da consciência xamânica, em nossa cultura, pode estar associado ao profundo medo metafísico, pelo fato de não estarmos acostumados a experimentar outros mundos a não ser o mundo cotidiano. Não cultivamos estados de transe nos quais não apenas uma profunda identificação vivencial com animais e plantas pode

ocorrer, mas nos quais pode haver uma experiência espontânea de presenças arquetípicas que não pertencem à realidade ordinária. Esse morrer para o mundo dos sentidos, esse morrer para a perspectiva *prosaica*, pode ser um território perigoso, como foi testemunhado por Jos. A. Smith, artista nova-iorquino que se especializou em fazer desenhos precisos de experiências pelas quais passou em estados de transe, o *Priest of Dark Flight* (*Sacerdote da Viagem Escura*), postado à entrada do submundo durante uma das viagens xamânicas de Smith, é uma figura supranatural, de outro mundo – ambivalente, perigosa, imprevisível, com olhos clarividentes. A mente racional moderna provavelmente rejeitaria tal aparição como se fosse uma alucinação ou resultado dos efeitos de uma droga. Para a consciência xamânica, porém, ela é total e aterradoramente real – a ponto de, virtualmente, em todas as culturas diferentes da nossa, a cura extraordinária e o potencial transformativo desses estados incomuns terem sido sempre conhecidos e explorados sistematicamente. Quando se consente na dissolução do ego-personalidade, isso cria uma abertura para o supranatural, ou o *nagual*, um espectro integral da consciência, normalmente não admitido na realidade da civilização moderna –, porém, estas mudanças nas maneiras de pensar, ou de contatar realidades "supranaturais" diferentes, é uma prática que exige treino e que não deve ser tomada de maneira leviana:

> A primeira vez em que vi o *Guardian to the Deepest Gate* (*Guardião do Portal mais Profundo*) caminhando em minha direção [Smith escreve], as raízes torcidas que formavam a boca do escudo estavam esticadas e gritavam. Era uma torrente sem fim de sons em que dor, raiva e medo, tudo estava entrelaçado. Uma voz que parecia vir de nenhuma direção em particular dizia: "Este é o guardião do portal mais profundo". Eu sabia, sem que me contassem, que em algum ponto eu teria que ultrapassá-lo e que estaria num mundo totalmente diferente. Obviamente, isso acarretaria outra morte além daquela que experimentei ao entrar em transe profundo, e eu estava muito assustado para ir mais longe, daquela vez.

Estas coisas são reais? Elas realmente acontecem? Um jovem médico, em residência, contando sobre a sua iniciação numa tribo australiana, observou ao antropólogo Lucien Lévi-Bruhl:

> Depois disso, eu passei a ver coisas que minha mãe não podia ver. Quando saía com ela, eu dizia: "Mãe, o que é aquilo ali?" Ela costumava dizer: "Filho, lá não há nada". Eram os *jir* (fantasmas), que eu começara a ver. O fato de eles não poderem ser vistos por pessoas comuns significa apenas que eles não são dotados de força suficiente, e não que não estejam lá.

Fomos condicionados a crer que aquilo que não pode ser compreendido pelo pensamento racional comum é alucinação ou ilusão. O espectro da consciência, em nossa cultura, tem sido drasticamente reduzido ao sentido estreito da identidade associada com a ego-consciência. Conforme se expandem as fronteiras da consciência (e isto é o que o xamanismo pode nos ensinar), nós nos tornamos cientes de coisas que permanecem inalcançáveis para nossos olhos normais. Se Michael Harner está certo, quase todo o mundo é potencialmente um xamã, se ele ou ela despertarem este potencial e começarem a explorá-lo vivencialmente.

À beira de um lago gelado, uma mulher se põe a dançar num estado visionário. Ela usa uma vestimenta extraordinária de ráfia e fitas que a transforma no ser sobrenatural que ela personifica. Sua presença na paisagem é como um símbolo divino de asas e vôo, significando a possibilidade de transição para outra forma de criatura, a liberdade de abolir um sistema de condicionamentos bloqueados ou petrificados. A mulher é Fern Shaffer, uma artista de Chicago, interpretando um poderoso ritual pessoal, chamado *Crystal Clearing Ceremony* (*Cerimônia do Cristal Translúcido*), às margens do Lago Michigan, no solstício de inverno. A temperatura está bem abaixo de zero e, embora seja o amanhecer em Chicago, a cena parece antiga, de outro tempo. Nós, obviamente, não podemos interpretar esse trabalho por meio do discurso atual do mundo da arte ou da estética desconstrutiva, porém, pelo seu aspecto mítico, o *Dreamtime* dá uma pancada direta na psique. Escapa-se do tempo histórico e pessoal e submerge-se num tempo que é fa-

1. Mimi Smith, *Pegnoir de Palha de Aço*, 1966, palha de aço, náilon, renda, 150x66x20,5 cm. Foto: Oren Slor. Esta escultura protofeminista é um engenhoso comentário ao trabalho das mulheres em duplo sentido – sexual e o doméstico. Smith antecipou a fascinação da artista feminista pelo vestir como uma extensão do corpo e da vida – padrão que floresceu ao longo dos anos de 1970, foi reavivado nos recentes anos de 1980 e que ainda é muito forte.

buloso e transhistórico. Entra-se em outro ritmo, diferente daquele no qual somos condenados a viver e a trabalhar: uma reativação do tempo primordial e mítico, que torna possível uma aproximação com outros estados de consciência.

Para Shaffer, o processo de se criar uma roupa xamânica para ser usada pode ser parecido ao de criar um casulo ou um recipiente de alquimia – um lugar restrito, dentro do qual as transformações podem acontecer. Vestes mágicas são freqüentemente os meios utilizados pelos xamãs para passarem de um mundo ao outro, a fim de alcançar a necessária comunicação com os espíritos – talvez um boné de águia e penas de coruja, ou um manto adornado de fitas e cobras empalhadas. Esse "guarda-roupa sagrado" age como um atrativo para os espíritos: ele serve de meios para se ter acesso a estados diferentes de consciência. Não possuímos uma forma prescrita para pesquisar o espírito, em nossa cultura, nenhuma cerimônia para encontrar os deuses do círculo mágico. Aqueles que querem aprender de novo a entrar no *Dreamtime*, a comunicar-se com os espíritos, têm de encontrar caminhos para promover uma liberação da memória arquetípica, reacendendo os antigos fogos a partir da energia do inconsciente. Deve-se começar, entretanto, por separar a si próprio do mundo das atividades diárias e comuns, a fim de encontrar aquele núcleo íntimo do mito, que nossa cultura tem feito parecer arcaico.

Noutra ocasião, Shaffer foi a Cahokia Mounds, em Illinois, antigo sítio similar a Stonehenge, a fim de interpretar sua *Spiral Dance*, ritual que ela representava com o fotógrafo Othello Anderson, durante o equinócio de primavera de 1987.

> Enrolei uma tira de corda em volta de uma coluna afastada [ela escreve], e então comecei a desenrolar a tira no sentido horário, fazendo esta dança espiral. Como o universo desenrola, assim eu o fiz. Disseram-me, quando lá dançava, que estava acordando os espíritos daquele lugar. Mais ao longe, há uma espécie de templo que vai em direção ao céu, porém sem paredes ou teto e privado de estatuária. O templo é o local de encontro mágico. Esse aí é muito antigo. É, dizem eles, uma tumba; de quem, ninguém pode se recordar. As escadas conduzem ao topo de uma colina cerimonial muito ampla. Eu gostaria de saber se, em tempos agora esquecidos, os iniciados vinham em procissão subir estas escadas para os rituais.

Shaffer fala de seu trabalho:

> Se eu for capaz de redescobrir a minha primeira experiência de existência espiritual básica com a natureza, talvez possa ajudar os outros a redescobrirem e a honrarem as mesmas coisas neles próprios. Não tem importância que eu não possua nenhum treinamento particular ou conhecimento especializado, mas somente a habilidade em abrir e canalizar a intuição do meu próprio *self*. Eu deixaria a minha experiência do padrão primitivo de criação falar por mim, pois participei nos mais antigos trabalhos do espírito humano. Estou simplesmente fazendo uma ponte das coisas do passado para o presente. O que falta ao mundo, em nossos dias, não é tanto o conhecimento dessas coisas do espírito, porém uma experiência delas. Experimentar o espírito é tudo. Acreditar é bom, mas uma experiência pessoal é melhor, um sentimento direto com alguma coisa. Você pode chamá-lo de estado xamânico, se quiser.

O ponto essencial em tudo isto não é o aspecto simplista de um retorno romântico à natureza ou à idealização de culturas arcaicas, mas, sim, o problema mais profundo de reconhecer que não vivemos num mundo mecanicista e morto. Muito do sentimento de vacuidade, em nossa cultura, vem do fato de estarmos privados de um ritual significativo e do contato com os grandes arquétipos que alimentam a alma da vida. Perdemos toda noção de que praticar rituais é importante para a terra: escolhemos ignorar o potencial de cura e transformação de estados extraordinários de consciência. Métodos de transe e experiência extática, no entanto, são maneiras de dissolver as fronteiras do nosso próprio sistema, de ficar de fora do contexto cultural atual com o seu excesso de despersonalização, de imagens violentas e mecanizadas, a fim de abandonar essa imagem que o mundo imprime em nós. O físico Larry Dossey colocou isso muito acuradamente no seu ensaio: *The Inner Life of the Healer* (*O Mundo Interior do Curandeiro*):

> O que necessitamos, desesperadamente, do xamanismo é muito mais importante do que os ornamentos do xamã: é a *alma* do curandeiro que precisamos recuperar, pois isso é o que perdemos [...]. "Alma" é uma nova maneira de consciência [...] uma forma de ver que resgata toda a vida da vacuidade estéril, que se tornou sinônimo de modernidade [...].

Isto é, pois, o grande legado do xamanismo para o curandeiro moderno: uma forma de fazer a vida viva – uma forma de descobrir que o mundo é encantado e não morto.

A remitologização da consciência por meio da arte e do ritual é apenas uma maneira pela qual a nossa cultura, tendo eliminado toda magia de sua concepção de realidade, pode reaver um sentimento do encantamento. Mas eu gostaria de enfatizar que esse reencantamento não precisa nos trazer de volta a formas de sentimentalismo em relação ao arcaico. O trabalho xamânico efetivo pode ser levado a cabo, certamente, num cenário urbano, moderno, em lugares onde a atmosfera de desencantamento é normalmente mais aguda. Por um ano e meio, de meados de 1979 até 1980, a artista Mierle Laderman Ukeles que, desde 1978, foi uma artista visitante, não assalariada, no New York City Department of Sanitation (Departamento de Limpeza Urbana da Cidade de Nova Iorque), acompanhou os contramestres e trabalhadores de limpeza de 59 distritos municipais, conversando com eles. Depois, ela fez um trabalho de arte, denominado *Touch Sanitation* (*Toque a Limpeza*), que perdurou por onze meses, durante os quais ela percorreu os cinco condados de Nova Iorque e, pessoalmente, apertou a mão de cada pessoa no departamento. Ela me contou que "foi um trabalho performático de oito horas diárias".

Eu chegava na hora do controle de presença, depois percorria os seus caminhos com eles. Fiz gravações e um vídeo. Fiz um ritual em que encarava cada pessoa e *lhe* apertava a mão, dizendo: "Obrigada por manter Nova Iorque viva". O trabalho artístico verdadeiro era o ato de apertar a mão. Quando aperto a mão de um homem da limpeza urbana [...] eu lhe apresento esta idéia e a represento para eles e, então, da forma como respondem eles terminam a arte. Espero que meu apertar de mãos, eventualmente, gravará na mente do público a imagem de que, cada vez que jogarem alguma coisa fora, mãos humanas terão de catá-la.

As fábricas modernas, os escritórios e outros locais de trabalho não são exatamente espaços de encantamento, mas, pelo exemplo de um toque iluminado, um gesto de compaixão da mão que incorpora uma abertura não ameaçadora para os outros, um espaço de encantamento é aberto, seja por um momento apenas. O alcance arquetípico desse gesto – como um mudra budista, um gesto de generosidade – vai além dos horizontes de nosso mundo social; ele responde a necessidades tão profundas que elas nem mesmo são reconhecidas até que o gesto as tenha tocado com sua benevolência. Numa *performance* relatada, *Following in Your Footsteps* (*Seguindo em Seus Passos*), Ukeles seguiu os trabalhadores por toda parte e imitou os seus movimentos, fingindo ser como eles, de forma a demonstrar o seu apreço por aquilo que faziam e atuando como uma substituta para todas as pessoas que não faziam esse trabalho. Nova Iorque produz 26 toneladas de lixo por dia e, se, então, eles não fizerem o seu trabalho, a cidade morrerá. "Nós somos olhados com desprezo e eu tento não deixar que isso me aborreça", comentou um membro do departamento, "mas é simpático que alguém esteja conosco". Outro declarou: "Os homens da limpeza urbana não são como um bando de gorilas. Alguns têm diplomas de faculdades. Mierle nos fez sentir bem conosco mesmos. Se a arte é isto, para mim está ótimo". Ukeles foi nomeada Delegada Comissionada Honorária da Limpeza Urbana e designada como membro honorário pelo sindicato.

Numa Estação de Transferência da Marinha, um cais fechado no Rio Hudson, onde os caminhões da limpeza urbana descarregam suas cargas em barcaças, para serem transportadas aos aterros sanitários de Staten Island, Ukeles montou uma série de "instalações de manutenção" – pilhas minimalistas e montes de pás, ancinhos, correntes, cabos e grades de proteção e uma cesta de arame de três metros de altura, cheia de luvas de trabalho descartadas e coletadas por mais de um ano pelos trabalhadores como uma demonstração do trabalho pesado que eles fazem para nós. Em outro aspecto de seu trabalho, Ukeles vê a si mesma como herdeira da tradição construtivista, coreografando danças para máquinas. Os trabalhadores ajudaram-na com o *Ballet Mécanique* (*Balé Mecânico*) que ela criou para seis varredores de rua, que percorreram a Madison Avenue como parte da Parada de Arte da Cidade de Nova Iorque, em 1983. Quando o balé terminou, os seis motoristas viraram as suas enormes

máquinas para ficar de frente para a audiência, e fizeram uma reverência, elevando e abaixando as vassouras varredouras e retrocedendo vagarosamente com seus alarmes ligados. Ukeles também criou uma "escultura contextual" especial para o Departamento de Limpeza Urbana, chamada *The Social Mirror* (*O Espelho Social*) – um caminhão de limpeza da cidade, completamente decorado com espelhos, de modo a que as pessoas possam ver quem faz a sujeira.

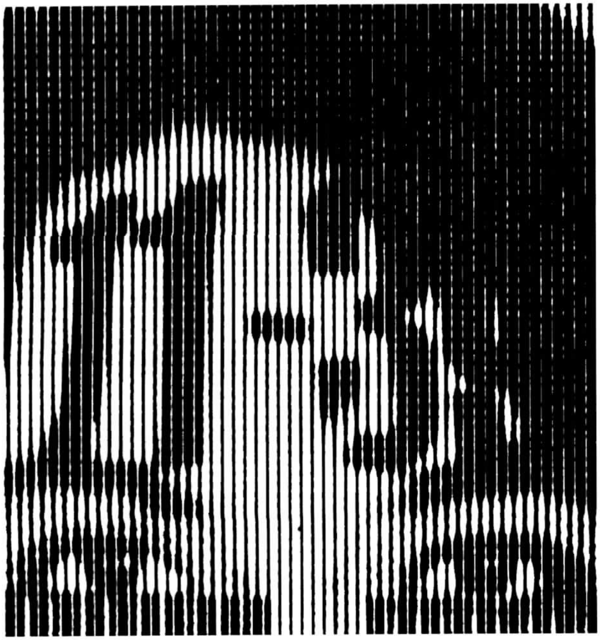
O trabalho efetivamente xamânico de Ukeles é mais pragmático do que ideal. Sua extraordinária habilidade em fundir-se, com empatia, à comunidade dos trabalhadores da limpeza urbana manifesta uma arte na qual a empatia e a cura são os parâmetros, o teste com vistas a se verificar se o trabalho está sendo desenvolvido paradigmaticamente. A imagem do xamã golpeia as raízes do estranhamento moderno: fundindo sua consciência com a dos trabalhadores, ela conversa com eles, aprende deles. Não existe distância crítica, nem violência teórica, nem antagonismo imperativo; porém, como algo mais do que arte, seu trabalho torna-se um exercício na construção de um modelo, na construção de um papel de modelo do alternativo para o profissional. Quando alguém desenvolve a visão de mundo de um xamã, ele se torna um curandeiro em todas as suas atividades. Ele se torna uma influência transformadora e positiva, liberando potencial espiritual, modelando novas estruturas e reavendo o poder de encantar.

Para Onde Vai o Pós-Modernismo?

Tendo verificado essas tendências opostas e reivindicações incompatíveis, a questão permanece: o que determina a direção para onde a arte evolui? Pessoalmente, escolhi acreditar que os objetivos do velho paradigma dirigidos para o poder e o lucro, os quais atualmente formam as "regras básicas" culturais do fazer artístico, irão de forma crescente diminuir de acordo com a mudança de objetos para relacionamentos – um aspecto central do emergente novo paradigma começa a afetar o velho modelo de estúdio na prática artística. Obviamente, a arte que configura o produto do modo de vida dessa civilização, de forma abrangente, não tem qualquer possibilidade de reorientá-la de forma significativa; a força inovadora tem mais possibilidade de vir daqueles indivíduos que desejam romper com o contexto do mercado no qual nós fomos treinados a atuar, e que estão preparados para se empenharem na tarefa coletiva do reencantamento – aqueles que compreenderam que o problema que estamos enfrentando consiste em como lidar com a estrutura da crença que bloqueou significativamente tanto o desenvolvimento espiritual quanto o psicológico. Sempre haverá indivíduos para os quais a atitude estética, que não necessita de justificação social ou espiritual para arte, será a correta. Para os visionários, entretanto, comprometidos com a transformação cultural, dificilmente existe qualquer objetivo em fazer-se arte pelo amor à arte, ou escrever somente pelo amor à escrita. A pessoa deve querer fazer algo importante, fazer algo acontecer. Nós já usamos bastante a idéia da arte como espelho (refletindo os tempos); tivemos a arte como um martelo (no protesto social); a arte como mobília (algo para pendurarmos nas paredes); e a arte como a busca do *self*. Talvez, neste ponto, necessitemos também de outro tipo de arte – a arte que exercite o seu poder para administrar o sonho social, por meio de imagens que fortifiquem o inconsciente coletivo. Para mim, isso significa uma arte que fale ao poder da interconexão e que estabeleça laços, uma arte que desenvolva um diálogo prático e ativo com o meio ambiente, uma arte que ofereça maneiras mais dinâmicas e vívidas de compreensão do universo e, assim, aborde o tema de nossa falha cultural no sentido de compreender o que significa estar ativamente relacionado ao cosmos.

5. O DESFAZER DA SUZI GABLIK MODERNISTA

Suzi Gablik



Uma viagem partindo do modernismo enfraquecido pela comercialização do mundo da arte de Nova Iorque e Londres, com destino à noção de pintura como renascida e aquecida no fogo da relevância social.

Quando me transferi de Londres para a Virgínia rural, há vários anos, muitas coisas mudaram em minha vida: móveis, quadros, paisagens visualizadas através das janelas e meus antigos modos de pensar. Muitas pessoas se perguntam como pode uma pequena universidade de uma cidadezinha rural me oferecer estímulo suficiente, depois da confusão e agitação da vida na cidade grande. Devo confessar, entretanto, que após anos de vida irrequieta e movimentada, vibro ao me sentar em minha varanda, alerta ao cervo que, repentinamente, materializa-se do nada. E, quando chega a primavera e as íris grandes e carnudas, coloridas de um púrpura profundo, brotam no jardim, logo seguidas pelas peônias de uma rica cor cremosa, dignas dos deuses, eu sei que aqui há um mundo no qual cada pedacinho é tão encantador, tão estimulante e vigoroso quanto o que Thoureau encontrou em Walden Pond ou Monet em Giverny.

Na época em que cheguei à Virgínia, por volta dos meus cinqüenta anos, já possuía uma carreira bem-sucedida, primeiramente como artista e depois como crítica e filósofa da cultura. Tendo crescido em Nova Iorque, durante a juventude do modernismo, de quanto consiga me lembrar a arte era a minha religião. Eu pertencia a uma comunidade de crentes. Aos dezoito anos, era uma fanática pelos concertos de John Cage e do Living Theater; numa época em que a cabeça das outras garotas estava preenchida por rapazes, bailes estudantis e jogos de futebol, os meus amigos mais íntimos eram Robert Rauschenberg e Jasper Johns. Embora francamente eu não me lembre desse episódio, várias biografias dizem que fui eu quem os apresentou um ao outro. Naqueles dias, eu era uma jovem inocente e sofisticada, florescendo em meio ao sonho de um mundo artístico nova-iorquino que definia minhas ambições, meus relacionamentos, meus prazeres e minhas dores. Estava fascinada por tudo aquilo. Esta era a comunidade na qual me sentia em casa – a minha "família" urbana.

Hoje em dia, ocasionalmente, divirto-me com esses pensamentos: não foi meu destino ser como Josef Albers, que despertava a cada manhã de sua vida com a implacável certeza de que ia pintar quadrados. A vida não foi assim para mim. Quando eu era jovem, pensava que sabia aquilo em que acreditava, mas tive que questionar, e mesmo abandonar, mais de uma vez no decorrer do caminho, coisas em que era bem-versada – como o modernismo. E isso aconteceu, vejo-o agora, por causa de um telefonema acidental que parece ter vindo do nada, mantendo meu futuro em suspenso, num desenrolar de acontecimentos que mudaram o meu fio condutor cultural e me colocaram num novo caminho.

O chamado era da Embaixada Americana e a voz, do outro lado da linha, era a de uma pessoa que eu não conhecia: do diretor de um programa da USIS (nessa época conhecido como United States Information Services –, Serviços de Informação dos Estados Unidos), que estava propondo enviar-me à Hungria para dar palestras sobre a arte contemporânea americana. Até então, eu não dera muitas palestras para o grande público, porém a perspectiva de visitar a cidade na qual meu pai nascera, Budapeste, pareceu-me estimulante, e assim concordei em ir. No final das constas, essa decisão foi fundamental.

Se a viagem à Hungria tivesse sido um acontecimento isolado, tal como o estourar de uma bolha de sabão, ela não teria modificado uma vida. Porém, ela precipitou uma sucessão de viagens similares para outros lugares exóticos, como Nepal, Bangladesh, Sri Lanka, Índia, Paquistão, Egito, Jordânia e Turquia. Fui convidada, no meu papel de emissária, a explicar a mística da arte moderna e a transpor o abismo de compreensão que existe entre pessoas fora do mundo da arte profissional e aquelas que participam dele. A princípio, estava atemorizada e talvez, até mesmo, um pouco constrangida devido à perspectiva de tentar descrever para turmas ávidas, formadas em sua maior parte por artistas nativos locais, do Terceiro Mundo, algumas das formas de arte agressivamente absurdas que dominavam a América, na década de 1970: Vito Acconci acendendo um fósforo, colocando-o sobre o tórax e queimando os pêlos de seu peito; Chris Burden rastejando seminu por sobre cacos de vidro ou fazendo-se balear no braço por um amigo, com um rifle calibre 22, apenas para saber como é ser baleado; fileiras de tijolos refratários meticulosamente colocados em linha através do assoalho; telas monocromáticas. Era difícil não ser dominada pela total extravagância da situação. Porém, logo adquiri algumas habilidades básicas, como um estilo simples de linguagem, e lancei-me seriamente à tarefa – o que me fez entrar em contato com muita gente extraordinária. Achei desconcertante que, em culturas cujas características eram radicalmente diferentes da minha, os artistas estivessem, com freqüência, desejosos por "destruir" o seu passado cultural, a fim de trabalharem como escravos remando no barco de uma tradição ocidental do modernismo que não era intrínseca à experiência deles. Havia algo de grotesco nesses artistas demolindo as suas próprias reputações, singularidades e essências, e tornando-se meras cópias do modernismo ocidental ao "falsificá-lo". Como se poderia entender isso – eu me perguntava –,

e nesse inesperado e repentino encontro com a experiência "colonial", eu me descobri começando a duvidar das próprias convicções que tinha como tarefa explicar.

Minha alegre odisséia no Terceiro Mundo terminou tão abruptamente quanto começou. O governo americano instituiu uma mudança de regra com respeito aos conferencistas, e o meu bom amigo da Embaixada de Londres, que havia organizado todas as minhas viagens, foi transferido para outra cidade. Mas, por essa época, depois de quase dois anos de viagens, o estrago já havia sido feito. Uma vez que tivera a experiência de ver, do lado de fora, como era a minha própria cultura, fui obrigada a confrontar-me com uma simples verdade: o modernismo, que teve começo tão promissor, estava perdendo sua força. Destruir as convenções tinha se tornado uma rotina. A vanguarda estava reduzida a valores obtusos e os efeitos estereotipados de aventuras passadas tinham sido associados a administradores empresariais e comerciantes profissionais de arte. No ambiente cultural problemático no qual eu estava vivendo, o modernismo sofrera um certo lapso moral. Sua autoridade espiritual e seu propósito social foram perdidos em favor da tirania da busca econômica egoística.

Num súbito arroubo de franqueza, comecei a escrever *Has Modernism Failed?* (*O Modernismo Fracassou?*), livro que reflete minha luta pessoal em responder a questão sobre se o modernismo teve êxito ou se, de fato, fracassou. Estamos deixando para trás, enquanto a época moderna se aproxima do fim, eu me perguntava, um período de grande êxito e vibrante criatividade ou um período de empobrecimento e declínio? Eu própria estava vivendo essas questões enquanto as escrevia, sofrendo minha aguda crise pessoal de credibilidade para com o núcleo de verdades da modernidade – secularismo, individualismo, burocracia e pluralismo –, por meio dos quais o divino, o mítico e o sacramental têm sido, em nossa sociedade, reduzidos a farrapos. Na época em que terminei de escrever meu livro, o modernismo, que outrora parecera tão cheio de significado, não mais me cativava e até me parecia um pouco absurdo.

Surpreendentemente, hoje ainda posso me lembrar, como se fora um cristal de gelo encravado no meu cérebro, de minha iniciação em estética moderna, naquele tempo uma religião insignificante porém doutrinária, e o quanto ela me afetou. Aconteceu num seminário ministrado pelo pintor Robert Motherwell, quando eu freqüentava o Hunter College, há mais de quarenta anos. Um homem muito vivo, de olhos inteligentes e circunspectos e boca sensual, Motherwell comparecia para dar uma aula todas as semanas, e eu vibrava de excitação. Aos dezoito anos, eu iniciava as experiências de minha vida envolvendo-me com a arte moderna, tendo um de seus deuses imortais como meu guia espiritual. Um semestre inteiro foi dedicado ao estudo totalmente desgastante de um único ensaio: *The Dehumanization of Art* (*A Desumanização da Arte*), mergulhando-se lentamente em cada uma de suas sílabas. Escrito pelo filósofo espanhol, Ortega y Gasset em 1925, esse texto vigoroso era lido, pelos expressionistas abstratos, como se fosse uma escritura sagrada.

Desde o início, havia uma espécie de simplicidade sublime no modo pelo qual Ortega definia a arte, como se fosse um movimento desinteressado – um tipo de jogo prodigioso, cujo propósito principal era o de dominar o próprio jogo. A arte moderna, ele reivindicava, era "uma coisa sem conseqüência, incapaz de assumir a salvação da humanidade; um artista da atualidade sentir-se-ia fulminado se fosse incumbido de uma missão tão grandiosa". Foi assim que eu (e outros de minha geração) fomos educados: a crer na insignificância, na inutilidade e na ineficácia da arte. A idéia da autonomia estética – arte por amor à arte – conservou a arte como uma busca especializada, destituída de metas práticas ou sociais. Como conceito, não deveria ser manipulado por curiosos, tal como uma lei teológica. Isso criou uma fantasia de autosuficiência. Os artistas cultivavam suas próprias imagens como solitários excêntricos, mantidos em suspensão pela bolha protetora da arte.

Inesperados vestígios dessa filosofia, bem-definida e fortemente sancionada, ainda podem despencar diante

de nós, como um papaia exótico, porém com meio século de atraso – comprovando a força indelével e duradoura da tradição. Numa troca de idéias com um crítico do *New York Times* durante sua retrospectiva de 1995 no Guggenheim Museum, o pintor Georg Baselitz foi questionado a respeito do que achava do papel que a arte desempenhava na sociedade. Como se falasse de dentro de uma cápsula do tempo, Baselitz respondeu: "O mesmo papel que um confortável sapato, nada mais".

Observações como esta, lançadas casualmente dentro da atmosfera cultural, têm o seu efeito letal irradiador, fazendo parecer arte menor qualquer desejo de envolvimento social por parte dos artistas. É difícil acreditar-se em tal declaração, vinda de um homem de espírito criativo, porém ela representa, no conjunto, a expressão do seu período. Noutra ocasião, com uma leviandade exatamente similar, o mesmo artista declarou: "A idéia de mudar ou melhorar o mundo me é estranha e parece ridícula. A sociedade funciona, e sempre o fez, sem os artistas. Nenhum artista nunca mudou nada, nem para melhor, nem para pior". Em face de comentários como este, com todas as implicações que se lhe possam aderir, é realmente surpreendente que a NEA[1] transferisse os seus interesses para outros setores?

Apesar de eu ter, em certo sentido, me retirado da cultura oficial por dizer coisas que muitas pessoas não queriam ouvir, a publicação de *Has Modernism Failed?*, em 1984, lançou-me para as grandes platéias. Foi como se a porta de uma rampa oscilasse aberta, liberando uma enchente de convites para palestras e aulas. Meu desencantamento pessoal com os mitos modernistas do individualismo rígido e do lucro interesseiro desferiu um acorde que ressoou nos artistas de todo o hemisfério norte, muitos dos quais sofriam de um sentimento agudo de isolamento e da falta de qualquer contexto significativo ou razão de ser para o seu trabalho, afora o apelo sedutor do mercado. Naquela época, era muito difícil ter certeza da posição de alguém. Havia um silêncio constragedor em qualquer discussão que versasse sobre o papel do artista, bem como nenhuma defesa contra o cruel isolamento. Basicamente, apresentavam-se apenas duas opções: pertencer ao universo silencioso dos desconhecidos, fechar-se por completo no seu próprio casulo, ou subir a escada do sucesso no mundo da arte, o qual, aliás, já foi descrito uma vez de maneira bastante cortante e implacável por Georgia O'Keeffe como "o chiqueiro".

Como nenhuma dessas alternativas me atraíam, eu procurava, às apalpadelas, por algo que pudesse me oferecer mais dignidade e verdade. No entanto, incorporar uma nova visão de integridade social exigiria o livrar-se do denso aumento de crenças que têm condicionado e definido o senso de identidade do artista na cultura moderna. Tais crenças, prestigiosas como eram, tornaram-se obsoletas e opressivas e foram, em geral, invalidadas em seus efeitos. A arte, que definia o seu papel como sendo, nas palavras de Andy Warhol, o de: "produzir para as pessoas coisas de que as pessoas não necessitam", tornara-se radicalmente irrelevante para onde eu me encaminhava: uma nova interpretação do relacionamento entre o artista e a sociedade, baseada em uma noção de responsabilidade ética para com as comunidades sociais e ambientais. Na linguagem do modernismo, não me parecia exagerado dizer que eu era, apesar de tudo, uma desertora. O que eu descobrira era que estava nadando, no mesmo mar, com muitos outros, que estavam, igualmente, dando as costas à consciência desengajada da modernidade e, desse modo, não precisei dar esse passo sozinha.

Durante os anos de 1980, o mundo artístico estava em grande fermentação. Suas estruturas, seus valores e comportamentos estavam sob grande assédio. Muitas de suas mais caras noções — a visão das vendas rápidas, de galerias bem-freqüentadas, de críticas positivas e de uma grande platéia de admiradores – estavam começando a ruir. Muitos artistas estavam passando por grandes mudanças em sua forma de pensar. Cansados do isolamento e do desengajamento, eles desejavam culti-

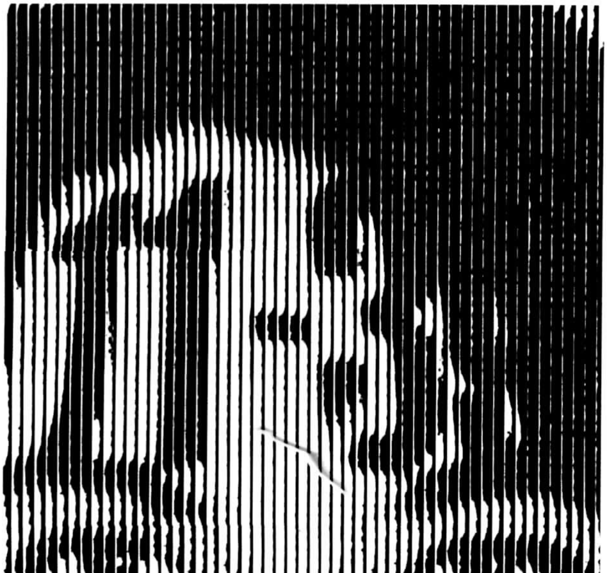
1. NEA – National Endowment for the Arts, instituição do governo que oferece disputados auxílios financeiros a artistas.

var um relacionamento significativo com a sociedade e não estavam tão preocupados em alcançar o sucesso no mundo artístico.

Na minha visão, o meu livro seguinte: *Reenchantment of Art* (*O Reencantamento da Arte*), deu voz àquilo que já estava "no ar". E o que estava no ar era um novo conjunto de valores preocupados com uma vida "correta" num universo interconectado, não diferenciado em partes competitivas, mas dependente de interações cooperativas. Procurei criar uma estrutura filosófica para os artistas que declaram essa nova visão e que a estão pondo em prática – que vêem a si próprios como agentes da mudança social. Isso está perfeitamente resumido num simples comentário profeticamente emitido, em 1960, por Albert Camus: "Eu creio que é melhor admitir, calmamente, que o período do mestre reverenciado, do artista com a camélia na lapela, do gênio em sua poltrona, acabou".

6. A ESTÉTICA DA VIDA COTIDIANA

Entrevista de Suzi Gablik com
Barbara Kirshenblatt-Gimblett



Quando encontrei Barbara Kirshenblatt-Gimblett pela primeira vez, durante o Crossing Cultures (Congresso das Culturas de Cruzamentos), em Barcelona, não possuía conhecimento prévio sobre ela ou sobre o seu trabalho, porém percebi imediatamente, quando ouvi sua conferência inteligentemente elaborada, que gostaria de obter um trabalho representativo de sua inteligência penetrante e incendiária, inserido no meu livro *Conversations Before the End of Time* (*Conversas Antes do Fim do Tempo*). Finalmente, alguns meses depois, conseguimos nos encontrar na cidade de Nova Iorque, no apartamento do Soho em que ela mora com seu marido e artista, Max Gimblett, rodeada por uma quantidade de livros que faria a biblioteca de Susan Sontag parecer positivamente liliputiana. Kirshenblatt-Gimblett é professora do Departamento de Estudos Performáticos (Performance Studies Department), da Universidade de Nova Iorque, no qual administra um curso sobre "A Estética da Vida Cotidiana". Além do título acadêmico, Kirshenblatt-Gimblett descreve-se a si mesma como "curadora das

práticas do vernáculo", que se apresenta incluindo coisas tais como: a Parada da Páscoa, a narrativa da conversação, a vida de rua, os jardins, e até a comida. De fato, logo depois de nossa entrevista, Kirshenblatt-Gimblett viajou para Cardiff, no País de Gales, a fim de participar, durante três dias, de uma conferência internacional, examinando os pontos em comum entre a *performance*, a comida e a culinária. A programação do evento, que ela ajudou a organizar, soava extraordinária: demonstrações culinárias; laboratórios e *performances* envolvendo comida, culinária e degustação; monografias acadêmicas; filmes e palestras ilustradas, bem como acontecimentos culinários altamente provocativos, como por exemplo um banquete tradicional da Georgia, no qual os participantes representavam eventos apresentados como brindes teatrais e canções que tinham aprendido num laboratório prévio. Eu não fazia idéia de que coisas tão extravagantes acontecessem no mundo acadêmico, normalmente indiferente, mas depois de examinar a brochura dei-me conta de quão ignorante eu era acerca de assuntos como produção de macarrão chinês, confecção de bolos de casamento e o papel divino do jejum.

Meu interesse por Kirshenblatt-Gimblett foi atraído devido à sua compreensão filosófica de como as duvidosas suposições da cultura ocidental sobre a cultura popular e as tradições indigenistas estão presentes na política da teoria da arte e nos modelos de exposições em museus. Ocorre um processo de marginalização sutil que tem profundas raízes no colonialismo e que vai direto ao cerne dos debates multiculturais da atualidade. De acordo com Kirshenblatt-Gimblett, por exemplo, nos museus os objetos são examinados e enquadrados em "longas etiquetas, gráficos e diagramas, passeios conduzidos por monitores, folhetos e catálogos, programas educativos, palestras e *performances*". Tais convenções exercem forte controle cognitivo sobre os objetos apresentados e, no caso da arte primitiva ou etnográfica, elas podem ter pequena ou nenhuma conexão com o significado cultural ou a intenção dos próprios objetos – isso quando eles não são transpostos e filtrados nos termos das artes plásticas ocidentais. As categorias e atitudes ocidentais, entretanto, são regularmente impostas às culturas não-ocidentais, distorcendo, com freqüência, o seu significado original pela descontextualização dos objetos e pelo seu isolamento ao expô-los. Kirshenblatt-Gimblett alega que, sob a aparência de neutralidade, a apresentação desses objetos num contexto de museu torna-se, na realidade, um teste que determina se tais objetos "sustentam-se" como arte ou não, uma vez que foram despojados do seu contexto original e reclassificados dentro dos termos e contextos ocidentais.

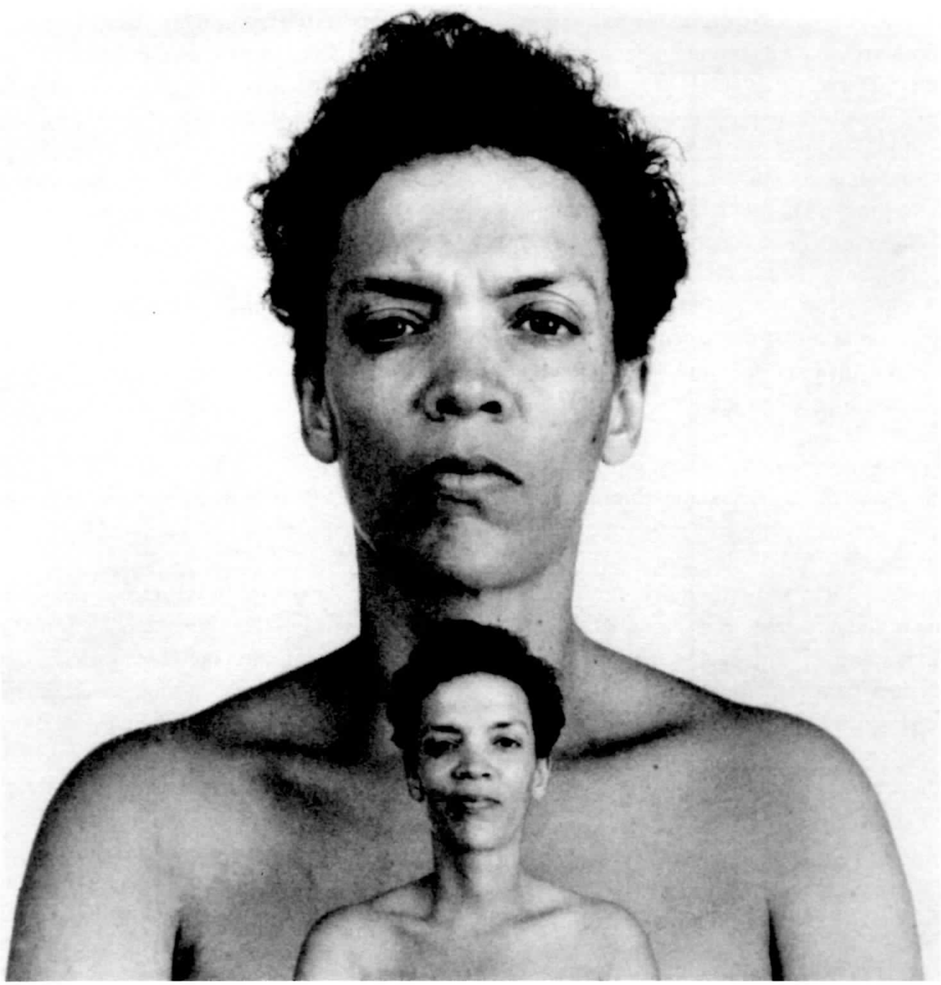
Tais obras são, então, consideradas como "universais", transcendendo o espaço e o tempo, e o seu contexto original é considerado irrelevante. Em *Gone Primitive: Savage Intellects, Modern Lives* (*Tornado Primitivo: Intelectos Selvagens, Vidas Modernas*), Marianna Torgovnick, professora de inglês da Duke University, escreve:

> Dentro da narrativa dominante como nos é relatado pelos historiadores de arte, a "elevação" dos objetos primitivos a arte é, com freqüência, implicitamente vista como o equivalente estético da descolonização, como que trazendo os Outros para dentro da "tendência atual", de forma tal que os estudos etnográficos, devido à sua própria natureza, não poderiam fazê-lo. Contudo, esta "elevação", de certa forma reproduz, no domínio da estética, a dinâmica do colonialismo, já que os padrões do Ocidente controlam o fluxo da "tendência atual" e podem conferir ou reter a etiqueta de "arte".

Com efeito, isso foi exatamente o que aconteceu em relação à Bienal do Whitney, em 1993.

Palavras como "folclórico", "étnico" e "primitivo" definem um tipo de arte que, embora possa existir no presente, não pertence, necessariamente, ao presente; Kirshenblatt-Gimblett diria que tal arte é "contemporária", porém não é contemporânea[1]. Essa maneira de usar o tempo para marcar e estruturar a diferença é uma chave do pensamento de Kirshenblatt-Gimblett, inspirada pelo

1. "Arte contemporânea" é o nome oficial da *high-art* produzida hoje em dia. O termo "arte contemporária" é utilizado, pela autora, quando se refere à arte feita no presente mas que tem tradição de muito tempo. (N. da T.)



1. Lorraine O'Grady, *Olhar Fixo I: Senda Nengudi*, 1991. Fotografia do *The Gaze Quadriptych*. Esta série consiste de quatro retratos duplos, duas mulheres, dois homens, as suas expressões respondendo às sugestões do artista. O olhar fixo do título não é aquele que tem algum objetivo, mas sim o olhar direto que revela e conecta o tema da auto-imagem interior e exterior.

trabalho de Johannes Fabian. Nós falamos muito do espaço em relação à arte, ela alega, mas nós não falamos do tempo. Dentro da idéia ocidental de "primitivo", o tempo permanece estacionário e não conduz a uma mudança futura. Enquanto, por um lado, a idéia de progresso proporciona uma seta precisa de tempo linear e sugere a evolução rumo a um estado de maior complexidade, por outro lado a idéia de repetição eterna conduz ao não-desenvolvimento. Escondida nessas distinções, ocorre uma desvalorização dissimulada da arte que não seja progressiva ao modo dos movimentos de arte ocidentais, e que não é dirigida por uma sensibilidade de vanguarda. Essa arte é considerada não "inovadora".

"O hegemônico", declara Kirshenblatt-Gimblett, "não representa a si próprio como étnico – ou como multicultural". Acredita-se que ele transcenda as diferenças culturais e que seja o centro relativamente irrefutável – o qual tem o poder de não ser definido como multicultural. Vendo-se a si mesmo como se fosse uma cultura universal, o hegemônico jamais admite que marginaliza certas culturas e que eleva outras. Em vez disso, faz reivindicações transcendentes para falar por todos – mesmo na medida em que se sugere como diferente de todos esses Outros. Em relação aos debates atuais sobre descentralizar essa autoridade curatorial, Kirshenblatt-Gimblett pergunta sem rodeios: Estamos prontos para isso? Estamos preparados para romper as prisões do mundo da arte? Em Barcelona, ela descreveu o desafio como "direcionado para dentro" – não "para fora", no sentido de tentar levar a arte para "eles" ou trazê-"los" para os museus – mas, antes, no sentido de abraçar a feitura de arte que acontece fora do mundo da arte. Estamos prontos a ver a platéia, ou o público, ou a comunidade, como artistas exercendo o seu próprio direito? (Essa foi a provocação dirigida aos artistas que participaram do *Culture and Action* [*Cultura e Ação*], programa de Mary Jane Jacob, em Chicago.) Podemos aprender a caminhar juntos, num tempo similar? A "comunidade", diz Kirshenblatt-Gimblett em outro de seus breves pronunciamentos, desafiantes e lacônicos, "tal como a entendo, não é a platéia ou o público. Acho que é um eufemismo usado para os excluídos, a quem o museu não cai muito bem".

A entrevista que se segue aconteceu numa sexta-feira, no dia 3 de dezembro de 1993:

SUZI GABLIK: *Quando nos encontramos no Congresso, em Barcelona, no último verão, Barbara, você se descreveu para mim como uma "curadora das artes vernaculares". Fiquei bastante intrigada com isso, embora não esteja exatamente certa do seu significado. Sei que você ministra um curso na New York University sobre "A Estética da Vida Cotidiana", e gostaria que você falasse sobre isso. Um dos temas emergentes do livro tem sido a noção de que o lugar da arte pode estar mudando das galerias e museus para a vida pelo mundo afora. Isso tem alguma relação com o trabalho que você faz?*

BARBARA KIRSHENBLATT-GIMBLETT: Penso que devo começar da premissa de que as possibilidades, para a arte, são algo que todos têm – em outras palavras, todos têm algo inerentemente criativo e artístico em si. E está na natureza da vida social existirem caminhos para realizar tais possibilidades; de fato, essas possibilidades são as que fazem do mundo um lugar habitável. Assim, nesta primavera, por exemplo, ministrarei o meu curso de "Estética da Vida Cotidiana" e faremos uma variedade de coisas. Uma das questões que pergunto é: como as pessoas reivindicam o espaço público e como o fazem ser seu numa grande cidade como Nova Iorque, onde muita coisa é controlada pelos poderes constituídos, pelo Estado, pelas instituições governamentais, pelas grandes empresas? Meu interesse está nas práticas cotidianas nas quais as pessoas comuns se empenham diariamente a fim de competir com aqueles tipos de organizações, estruturas e fontes de poder. Por exemplo, estou interessada em jardins – não o Jardim Botânico do Brooklyn, porém jardins que sejam plantados, digamos, por pessoas que não possuem nenhum terreno, que não vivem nos subúrbios e que têm um quintal ou um pequeno pedaço de terra

onde alguma coisa possa crescer. Nesse caso, o que vejo aqui é uma forma de improvisação que, para mim, é uma chave de sobrevivência. A improvisação é, precisamente, por onde eu começaria a pensar a respeito de uma estética da vida cotidiana.

SG: *São esses jardins, então, criados por razões estéticas, ou são usados com propósitos de sobrevivência, plantando-se vegetais?*

BK-G: Eu não faço essa distinção. O que eu não gosto, com respeito à distinção, é a noção de que, para ser arte, algo deva estar estritamente voltado para a beleza. As artes da vida cotidiana são altamente utilitárias: elas dão forma ao próprio mérito. Isto, para mim, é o que uma arte da vida cotidiana representa, algo que dá forma à significância. Deixe-me tentar falar sobre tudo isso em termos daquilo que ela não é. Não é trazer a arte de volta ao mundo cotidiano, pois acredito que ela jamais o tenha abandonado. E não é descobrir que aquilo que nós normalmente consideramos como arte nos museus ou nas galerias, também ocorre no mundo cotidiano. Não é nada disso. São as artes da vida às quais pretendo dar uma forma significativa.

SG: *Quando você se refere às artes da vida, isso envolve atividades cotidianas, assim como ações e interações, mais do que objetos?*

BK-G: Envolve tudo. Inclui os interiores domésticos, a mesa, a comida, a língua. Inclui também as artes da sociabilidade, da conversação, da etiqueta e da vestimenta. Numa escala mais ampla, trata de jardins, paradas, procissões, sendo que todos eles estão muito vivos em nosso tempo. Portanto, é um erro pensar que você tem de ir à Espanha rural para encontrá-los. Tudo o que você deve fazer é ir para o Lower East Side, numa Sexta-feira Santa, e assistir às procissões da Via-Sacra, que são extraordinárias. Elas são artes performáticas por excelência. Aí é onde a ação se passa.

SG: *Você tem dito que essa arte não é profissional, mas que tampouco é amadora. Em Barcelona, conversamos sobre como esse tipo de arte é contemporária à contemporânea – ou seja, ela está acontecendo ao mesmo tempo –, sendo, porém, que a nossa cultura elitista ocidental, basicamente branca, não leva em conta nada disso como arte, visto que não faz parte do mundo da arte.*

BK-G: Correto.

SG: *Provavelmente, é sobre esse assunto que devemos conversar: por que ela não é considerada arte pelo mundo da arte, e de que maneira as suas opiniões sobre todo este assunto diferem.*

BK-G: Deixe-me dizer-lhe: não estou preocupada em que o mundo da arte perceba isso ou que o reconheça. Tal fato não me interessa, pois a diferença entre aquilo que eu chamo de arte da vida e o mundo da arte tem a ver com as diferenças no seu modo de troca. Há um paradoxo fundamental no mundo da arte, pois o supremo valor da arte é visto em relação ao seu imediato valor comercial. Resumindo, de qualquer maneira que você coloque, o mundo da arte é basicamente um mercado comercial, no qual os valores são extremamente altos. Não conheço nada no mundo, desse porte e peso físico, que possa alcançar tais níveis de preços, e eu tomo isso como um aspecto definidor do mundo da arte.

SG: *Você sente que esse fato compromete o poder da arte, ou isso serve para aumentar o seu poder?*

BK-G: Ora, em minha humilde opinião, o dinheiro nada tem a ver com o poder estético: tem a ver com o mercado. Na minha opinião, o poder da estética nada tem a ver com dinheiro. Portanto, a arte que é definida pelo mundo da arte e todas as suas instituições não é, do meu ponto de vista pessoal, onde se encontra o meu coração e, tampouco, onde estão meus interesses.

SG: *Se tomarmos você como exemplo característico, pareceria então como se não existisse um argumento convincente a ser colocado sobre a possibilidade desses mundos estarem atualmente se encontrando.*

BK-G: Deixe-me retomar a esta noção de trabalho de artistas que não são profissionais, mas que tampouco são amadores, e do trabalho que é verdadeiramente "contemporâneo" e não apenas contemporário, pois isso é, na verdade, um problema importante. A distin-

ção entre amador e profissional é, para mim, basicamente uma distinção do mundo da arte; e não quero importar categorias do mundo da arte e valores do mundo da arte para dentro desse campo que estou designando de vernacular, porque acho que o que ele faz é preparar o solo a fim de que o mundo da arte *absorva* aquilo que está acontecendo na vida cotidiana – e eu não estou interessada na absorção disso pelo mundo da arte.

SG: *Você preferiria vê-la permanecer no seu próprio contexto.*

BK-G: Sim, em seus próprios termos e fazendo a sua própria trajetória. Para dar-lhe um exemplo, essas pessoas que se dedicam às procissões da Via-Sacra: o que significa perguntar se são amadoras ou profissionais? Não há uma distinção significativa. O que dizer de pessoas que são beatas e que veneram um santo – você pergunta se são amadoras ou profissionais? A distinção é irrelevante.

SG: *Gostaria de falar sobre essa distinção, por um momento, em relação às respostas que foram provocadas pela Bienal do Whitney, em 1993. Muito da crítica que lhe foi dirigida declarava que essa era uma arte de amadores, que se tratava mais de uma apresentação jocosa do que de obras-primas, assim como não possuía qualidade estética. Suspeito que a sua opinião sobre tudo isso deva ser muito diferente do vasto corpo de resenhas críticas que, com muita eficiência, arrasaram tudo.*

BK-G: Em primeiro lugar, diria que a distinção entre amador e profissional é como uma operação de vigilância. É uma maneira de manter algumas pessoas dentro e outras pessoas fora: é o que significa essa distinção.

SG: *Mas as pessoas que discordam dessa colocação e que odiaram a mostra diriam que isso não é verdade. Diriam que deixamos esses artistas entrarem apenas para, depois, descobrirmos que não tinham nada de interessante a oferecer.*

BK-G: Sim, porém isso é a vigilância em retrospecto – eles nunca deveriam tê-los deixado entrar, em primeiro lugar. Tal distinção é mantida na forma de crítica, e a crítica, a partir daí, governará as ações futuras. Então, é a vigilância, de qualquer modo, que você quer levar em conta.

SG: *O calor dos argumentos parece estar focado na politização da arte, e a queixa de que, tão logo se deixe a política à porta, a estética sairá pela janela. Muitas pessoas sentiram que essa mostra tinha pouco ou nenhum valor estético. Isso foi verdadeiro para você?*

BK-G: Todas essas distinções não têm significado para mim. Elas são sem significado porque toda arte é política. Alguns tipos de arte fazem dos problemas políticos um tema manifesto, mas não venha me dizer que o formalismo não é político. Sugerir que alguma arte é política e outras não o são...

SG: *E sobre a noção de que existe uma arte que é estética e outra que não o é?*

BK-G: Também é besteira, se você me perdoar por falar dessa maneira.

SG: *Não, por favor, faça-o. Fique à vontade.*

BK-G: Se por estética alguém quer dizer beleza, virtuosismo e talento – e, quando se diz assim, está-se referindo a materiais e execução e, particularmente, a práticas que são aprendidas dentro da tradição das belas-artes, num ambiente institucional oficialmente reconhecido –, então se trata de uma definição bem específica daquilo que seja "arte". Mas, se você levar em consideração a minha abordagem, que tem a ver com uma determinada forma de valor, essa forma pode ou não ser bela; pode ou não ser virtuosa; pode ou não ser exemplar em termos de execução. Porém, para mim, forma e valor significativos estão no coração daquilo que é arte.

SG: *Nesse caso, para você, a mostra do Whitney estava repleta de valor?*

BK-G: Claro, e repleta de forma também. E plena de profundo compromisso. Se isso não é arte, o que é?

SG: *Por que você supõe ter aborrecido tanto as pessoas?*

BK-G: Porque acho que existem interesses estabelecidos, e essa foi uma mostra de confronto. Por vários motivos, a mostra foi condenada de início por causa da

convergência peculiar entre os artistas que foram escolhidos e o tipo de trabalho que foi mostrado, o que significa dizer que aqueles que normalmente são excluídos mostraram um trabalho que indicava as condições de suas exclusões. Ela poderia, no entanto, ter tomado um caminho diverso. Você poderia ter tido as mesmas pessoas fazendo um trabalho igual àquele que todos sempre fazem, ou poderia ter tido aquelas pessoas que, normalmente, estão aqui fazendo um trabalho que demonstra problemas políticos. Nenhuma dessas possibilidades teria tido o poder de convergência que vimos no Whitney. No entanto, tal convergência é essencialmente uma situação de não-vitória, visto que é de confronto, e se torna irrecuperável por ser, nada mais, do que uma bofetada de um tipo particular, que diz: "Vocês nos excluíram e, agora que estamos aqui, nós vamos relembrar-lhes todas as razões pelas quais nos excluíram, assim como todas as repercussões de terem nos excluído e toda a dor que vocês criaram por nos excluírem – e não apenas artisticamente, mas também socialmente, economicamente, historicamente, culturalmente etc".

SG: *Você acha que os artistas que fizeram isso e os curadores que os convidaram a participar estavam cientes do intenso drama que iriam causar, ou você acha que eles apenas se deram conta de quão ameaçador tudo isso era depois de que as reações negativas se mostraram dessa forma tão perniciosa?*

BK-G: Acho que o Whitney tentou fazer "a coisa certa". Creio que foi absolutamente sincero. Pessoalmente, penso que foi uma mostra maravilhosa: foi desafiadora, interessante e inquietante. Não preciso gostar de tudo o que vejo para achar que vale a pena. Gostar dela não é uma medida de mérito, de valor. Ser exposta à obra de alguns artistas que eu não conhecia, ver outros nesse contexto, admirar essas obras relacionando-se umas com as outras, ver uma forte mão de curadoria perseguindo um conjunto de questões, temas e preocupações, foi para mim muito valioso e útil. Não creio que essa instituição estivesse, por si, adequadamente preparada para receber aquilo que ela produziu, porque seus modos de recepção estética não estão equipados para tal. E assim, de várias maneiras poder-se-ia dizer que a mostra estava à frente da instituição. E eu não sei se a instituição quer corrigir esse descompasso.

SG: *Mary Jane Jacob fez um comentário interessante. Ela disse que o que a mostra realmente tornou claro foi que um ambiente institucional como o Whitney não é o veículo adequado para uma exposição desse tipo de arte.*

BK-G: Bem, sim e não. Porque o outro lado é que esses são artistas de verdade, artistas sérios, que merecem ter o "mesmo" sucesso, reconhecimento, ganho e impacto duradouro, como qualquer outro artista trabalhando em nossa sociedade.

SG: *Como você lida com a reação neoconservadora e a afirmação deles de que nós temos conduzido a nossa cultura de maneira muito vantajosa, até hoje, como uma meritocracia, e que esses artistas simplesmente não estão à altura?*

BK-G: Por qual padrão?

SG: *Pelos padrões intelectuais e estéticos que são as bases da civilização ocidental pelo cânone.*

BK-G: Ah, sim, mas veja você, "qualidade" é o novo racismo. É uma palavra em código. "Não é suficientemente bom" é uma expressão em código usada para a exclusão de grupos que costumavam ser excluídos da forma mais ingênua.

SG: *Você quer dizer que, anteriormente, eles nem mesmo faziam parte do debate. O trabalho deles não era sequer discutido ou apresentado.*

BK-G: Uma vez que não se pode excluir os indivíduos por razões que agora são expostas – raça, gênero, preferência sexual, aparência, idade, incapacidade física – você as nomeia; uma vez que aquelas razões não são mais mencionáveis, o que sobrou senão o mérito? E isso não significa dizer que não existem padrões genuínos e que todos não deveriam segui-los. Sou totalmente a favor de padrões. Sou até viciada

por padrões. Mas também sou extremamente consciente e muito sensível em relação ao uso do argumento do mérito como uma nova arma de exclusão.

SG: *Qual é o problema que envolve os padrões, então? É porque precisam ser reconstituídos para acomodar uma estrutura de valor diferente, bem como um tipo diferente de arte que não pode ser medido pelos padrões existentes, ou o quê?*

BK-G: A coisa inacreditável em relação ao mundo da arte – e aquilo que tem sido a tradição européia das belas artes e da estética – é que ela construiu dentro de si um mecanismo de sobrevivência. O mecanismo de sobrevivência é a idéia do mérito. Toda a linguagem de universalidade, ou seja: que a arte é uma linguagem universal, que os padrões são absolutos e não relativos, que os padrões podem ser expressos e que podem ser usados como uma régua de medida para qualquer um ou para qualquer coisa em qualquer ponto e em qualquer época, que eles são inerentes, que eles não são cultural ou historicamente determinados, que a grande arte transcende tempo e lugar e sobrevive a todas as outras, que grandes obras são produzidas por grandes artistas, enfim, todo conceito de obras-primas e todo o profissionalismo dos especialistas em arte, tudo isso é uma arquitetura para sustentar o *status quo*, na minha humilde opinião. E o que ocorre é que todo o absolutismo, totalitarismo, essencialismo e universalismo – até que esta posição seja devidamente compreendida, ela continuará a excluir e a definir da maneira como sempre tem feito. Enquanto essa afirmação, essa convicção na inatacabilidade dos valores e padrões estéticos continuar, nada mudará.

SG: *Eu estava exatamente lendo uma coletânea de ensaios na* Partisan Review *sobre "The Politics of Political Correctness" (A Política do Politicamente Correto), e parece ser uma opinião compartilhada por quase todos os escritores, que nesse desmantelamento dos princípios básicos da meritocracia e no assalto desconstrutivo no cânone, nós sancionamos efetivamente a morte da civilização ocidental.*

BK-G: Veja, o cânone não é como as Tábuas da Lei, dadas por Deus a Moisés no Monte Sinai. Sobre essa visão do cânone, de que os gênios surgem de modo imprevisível e, quando surgem, a sua superioridade é inatacável e perdurará através dos tempos, o que posso dizer? A posição está condenada.

SG: *E sobre toda a grande arte dos museus, que todos vão para admirar porque parece preencher essa mesma noção?*

BK-G: Sim, ótimo. Mas não é a única coisa que fazemos; não é a única coisa que apoiamos; não é a única coisa em que estamos interessados. Tal discussão surgiu por causa da questão sobre se o Whitney seria ou não o lugar certo para uma determinada arte. E o que quer dizer essa noção de que o Whitney é somente o lugar certo para o cânone? De que vamos ter instituições de arte especializadas em minorias para o restante? De que se deve dar a cada clientela o seu lugar apropriado a fim de tornar-se de segunda categoria? É uma estratégia que conhecemos: isso é, basicamente, segregação. É segregação estética. É uma maneira de espacializar a diferença. É uma maneira de estabelecer zonas para a diferença e, depois, dizer: "Vocês podem ter tudo; apenas não a coloquem no mesmo edifício. Não a coloquem na minha coleção. Vocês vão sujar a água. Não possui mérito. Não é suficientemente boa".

SG: *Baixará o nível de tudo o mais.*

BK-G: Certo. Eis o que não entendo. Diga-me: depois do urinol de Duchamp, como podemos ter ainda esta conversa? Depois do dadá, como podemos ainda ter esta conversa?

SG: *Parece-me que você falou as palavras definitivas sobre esse assunto. Vamos retornar à noção do contemporâneo e do contemporário. Você disse que a diferença entre o contemporário e o contemporâneo é que o contemporâneo é vanguarda e progresso e, portanto, é a arte na qual nós estamos interessados. Existem, porém, todas essas outras coisas, como povo, etnia e primitivo – e agora podemos adicio-*

nar a arte da Bienal do Whitney – que são, de alguma forma, contemporárias ao contemporâneo, mas estamos menos interessados nelas porque não são realmente de vanguarda.

BK-G: Correto. A vanguarda é o verdadeiro contemporâneo, "expandindo os limites", como eles dizem no mundo da arte. Faz parte da história da vanguarda estar sempre em tensão com as instituições do mundo da arte. É inerente à natureza da vanguarda fazer um ataque institucional. O paradoxo da vanguarda é que ela necessita das instituições – e ela as detesta. Mas o formalismo permitiu que ela vivesse em relativa paz, senão num relacionamento perfeitamente simbiótico com as instituições, ao passo que o trabalho apresentado no Whitney foi inteiramente ao redor de fazer as instituições sentirem bastante desconforto, e se isso pôde ser feito no próprio ventre delas, tanto melhor. Foi tanto o seu êxito – porque foi ao mesmo tempo irritante e um tabefe –, como o seu fracasso. Mas está, certamente, dentro desse espírito da vanguarda, que é ser resistente e abrasivo. E a resposta apropriada é o desconforto.

SG: *E, entretanto, a mostra parece não ter sido reconhecida ou aprovada como pertencente àquela tradição de vanguarda com a qual fomos criados, que não se considerava radical ou suficientemente séria a não ser quando fazia as pessoas sentirem desconforto.*

BK-G: Sim, mas veja, o vanguardismo moderno fez tudo isso ao se deixar ficar mais e mais dentro da própria história da arte. E esse trabalho está dizendo não a um tipo de esfera estética hermética.

SG: *Recentemente, falei com alguém que dizia que, quando lhe pediram para usar o broche de admissão feito por Daniel J. Martinez (Não posso me imaginar, jamais, querendo ser branca) na mostra, ele se recusou a entrar. Essa pessoa não desejava comprometer a sua identidade masculina branca usando aquela mensagem na sua lapela.*

BK-G: Bem, então o broche cumpriu sua tarefa! Eu diria que foi um trabalho de muito sucesso porque, no conjunto, a maioria da arte que se encontra por aí não provoca uma forte reação. E desde quando uma forte reação é sinal de fracasso? Porém, ainda gostaria de chamar a atenção para essa outra idéia do contemporâneo em que se encontra o meu próprio trabalho, e isso tem a ver com as artes da vida cotidiana – as quais, creio, são *completamente* contemporâneas, e não apenas contemporárias. Sempre fico bastante precavida com respeito a outro estratagema que não seja dissimilar ao argumento da meritocracia, mas que usa o *tempo* como forma de poder dizer que alguma arte está, no presente, movendo-se para a frente, e que outra arte está, no tempo, mantendo uma posição que é basicamente estática – uma posição do passado. Essa é outra forma de insultar, ou distorcer, essas outras áreas.

SG: *Num de seus ensaios você pergunta: "É realmente possível alguma coisa agora? Estão os museus de arte prontos a aceitar seriamente a arte que é feita fora do mundo da arte?" Qual é a sua resposta a essa questão?*

BK-G: Historicamente, o mundo da arte tem aceito com muita seriedade a arte feita fora dele – porém, não os artistas. A mostra de modernismo e primitivismo no Museu de Arte Moderna, alguns anos atrás, foi um belo caso de referência. Um dos aspectos definidores da vanguarda é sua recusa em restringir-se estritamente aos produtos do mundo das belas-artes. O seu interesse, o seu uso de princípios estéticos, idéias e sensibilidades das outras culturas – como o fez Brecht ao confrontar a ópera chinesa, pela primeira vez na Europa, ou Picasso ao confrontar a escultura africana – é um grito remoto de reconhecimento, ou ainda de um tratamento de paridade ou de ter um parentesco genuíno com os artistas que produziram tais obras.

SG: *Mas, em muitos casos, os artistas já estariam há muito mortos, não estariam?*

BK-G: Isso, no entanto, é para mim uma infeliz suposição. Grande parte do trabalho do qual estou falando não é arqueológico, e não apenas isso: é o dilema,

por exemplo, do Museu de Arte Africana, quando o grande público quer ver o velho acervo africano. O museu também quer ocupar-se com artistas africanos contemporâneos. Caso contrário, é como dizer que estas outras partes do mundo não têm as suas próprias tradições nativas de arte moderna. Acho que devemos descartar as distinções e começar tudo de novo.

SG: *Você diria que versões de multiculturalismos mais radicais estão nos conduzindo para algo mais produtivo?*

BK-G: Acredito, sim, que as coisas estão mudando. Entendo isso melhor a partir do mundo acadêmico, que é o lugar onde vivo a maior parte do meu tempo. O mundo acadêmico não é, hoje em dia, o que era na época em que entrei na universidade, nos inícios dos anos de 1960, e posso assegurar-lhe que não é o que era lá pelos idos de 1920 – e a diferença está, finalmente, chegando à consciência de que mudanças institucionais importantes têm de ser feitas caso a inclusão se torne uma realidade. E a inclusão não pode arcar com o preço que historicamente vem com ela, que é deixar a *diferença* para trás. A inclusão, no passado, não era colocada adiante tão forçosamente, tão espalhafatosa e eloqüentemente quanto tem sido colocada nos dias de hoje. E tem sido colocada adiante por uma *intelligentsia* surgida das fileiras daqueles que têm sido, historicamente, os excluídos – essa é uma enorme diferença. É absolutamente enorme.

SG: *Melhor do que ser colocada à frente pela cultura dominante, ou pelos próprios "opressores".*

BK-G: Correto. O processo é muito mais lento em alguns lugares do que em outros. Acho que o mundo da arte é especialmente lento em se mover, em parte porque ele tem o que eu chamaria de uma "grande base instalada", no que quero referir-me às muitas instituições e à grande soma de dinheiro controlado pelo *status quo*. Seu investimento e capital despendidos são tão extraordinários que será muito lento modificá-los, creio, do que em setores menores, mais ágeis, menos amarrados.

SG: *Você diria que existe um movimento maior no sentido de trazer a arte de volta à vida cotidiana do que havia dentro do modernismo?*

BK-G: Minha impressão geral é essa. Acho que a minha experiência no mundo acadêmico reflete, em algum grau, aquilo que está acontecendo no mundo da arte – então, deixe-me começar com isso. A minha experiência se dá num terreno onde placas tectônicas estão em mutação: é assim que eu vivencio o mundo no qual vivo profissionalmente. Tais placas tectônicas são as disciplinas históricas – história, literatura, história da arte –, que são disciplinas relativamente recentes do último século XIX. Particularmente, no mundo acadêmico uma centena de anos de história humana não é nada, é uma gota no oceano. Porém, considerando-se que é essa centena de anos que tem definido o nosso momento, parece-me que ela tem estado lá desde sempre. Minha compreensão é, com base nessa mudança tectônica, que as linhas disciplinares estão se tornando indistintas. À medida que nos tornamos muito mais conscientes da formação política do conhecimento, e de como ele se torna institucionalizado nos departamentos e programas, torna-se mais difícil justificar aqueles arranjos. E, desse modo, considero a minha era um tipo de era pós-disciplinar. Está para além das disciplinas – é antidisciplinar. Não estou interessada em sustentar as fronteiras de pureza e de integridade de nada – literatura, história, história da arte, seja o que for. O interdisplinar diz quanto mais disciplinas, melhor, mas o pós-disciplinar diz: "Esqueça-as". Quem precisa delas? Pegue uma questão e vá a qualquer lugar que você necessite em busca de material. Portanto, é uma orientação muito, muito diferente. Sinto que o mesmo é válido para conjecturas sobre a cultura. A universidade organizou os seus campos ao redor de uma noção de cultura que é uma expressão de nacionalismo. Se você olhar para a organização dos departamentos, todos eles são organizados em torno do conceito de nação – quero dizer, o que é a literatura inglesa? Só recentemente incluiu as co-

2. Carolee Schneemann, *Rolo de Papel Interior*, 1975. Foto: Anthony McCall. O trabalho de Schneemann, desde o início dos anos de 1960, foi desavergonhadamente "liberado", e esta imagem surpreendente de uma *performance* tornou-se um dos ícones da arte feminista, a história interior a partir do corpo de uma mulher.

lônias, e isso é o império. De qualquer ângulo através do qual você verifique essas disciplinas, elas são historicamente formadas por arranjos políticos. Mas isso agora está sendo desafiado. E eu creio que o tipo de obra que estava no Whitney, e que ela representa, está sendo praticada no mundo acadêmico, assim como nas artes. A verdade é que para a maior parte da história humana, e na maior parte do mundo, *até os nossos dias*, não existe tal separação de disciplinas.

SG: *No entanto, se nós apagarmos todas essas fronteiras, lançando-as de volta para onde um dia estiveram, isso não causaria para nós uma perda de integridade das esferas profissionais?*

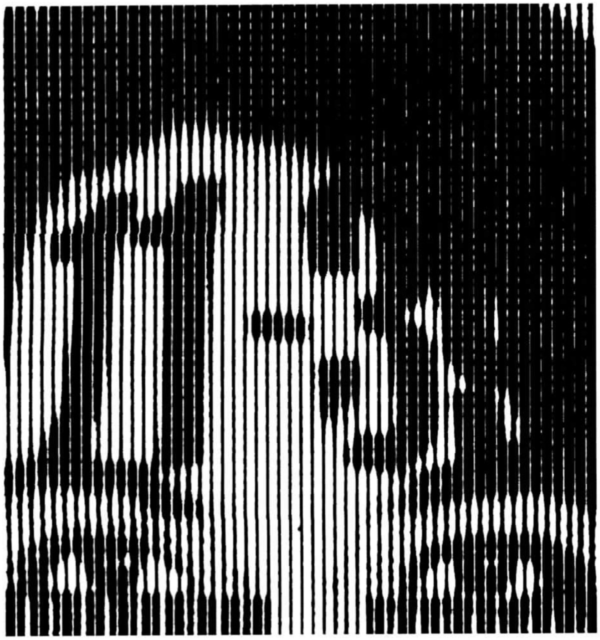
BK-G: Uma vez que alguém forme essas unidades, elas têm vida própria e perpetuar-se-ão indefinidamente. Portanto, esse não é o meu projeto. A não ser que algo radical aconteça, o *status quo* tem uma capacidade fantástica para se sustentar. Aquilo em que estou interessada é em desestabilizar a certeza de que tais divisões são as mais significativas e que as razões normalmente dadas para sustentar esse tipo de especialização devam seguir incontestes. Por muitos anos, chefiei um departamento de estudos performáticos no qual agora leciono, e ele pretende uma aproximação integrada às artes. Ele professa que jamais conseguiremos ter êxito, de verdade, em nos familiarizarmos com as tradições artísticas de fora da Europa enquanto insistirmos nas divisões nas quais temos insistido. Continuaremos a ter um currículo estrutural em termos de "o Ocidente e o resto", enquanto tivermos as artes compartimentalizadas na forma como fazemos.

SG: *Porque as divisões são resultantes de nosso entendimento particular de mundo e, dessa forma, os outros nunca irão integrar realmente esse modelo.*

BK-G: Você acaba forçando-os para dentro desse modelo, como se estivesse usando uma calçadeira de sapatos. A fim de conseguir fazer essas formas caberem, muito daquilo que as compõe deverá ser deixado para trás. O que estou dizendo é que as nossas formações disciplinares são parte e invólucro da história de nossas matérias. Isso significa que a história das artes, no Ocidente, está refletida nos departamentos que foram criados para estudá-la. Há um ajuste entre a sua história e a institucionalização do seu estudo. E tal ajuste é tão cultural e socialmente específico que fica extremamente difícil alterá-lo de modo que ele possa dirigir-se de forma apropriada às artes do mundo que não estão organizadas dessa maneira. Os departamentos de música oferecem um curso de música do mundo... eles tratam disso! Um curso de arte não-ocidental em história da arte: eles tratam disso! Um curso de literatura mundial... é preciso citar mais? É o Ocidente e o resto – isso não é uma solução.

7. OS DOIS LADOS, AGORA: UMA REPRISE

Lucy R. Lippard



É perfeitamente lógico que, após vinte anos, a arte feminista seja um trançado de múltiplas posições. De fato, porém, ela ainda não apresenta suficiente variação. Veja o que diz Audre Lorde (em entrevista que me concedeu em 1987, em Boulder, Colorado):

Venho falando sobre o racismo no movimento feminista há muitos anos! Penso que, na medida em que o movimento das mulheres brancas americanas não considerar o racismo como um problema integrante e endêmico dentro do movimento, nessa mesma medida ele se desintegrará [...]. Acabo de voltar da Alemanha, e para mim foi bastante óbvio que, se o movimento das mulheres brancas alemãs não levar em conta o anti-semitismo e o racismo como parte integrante de suas preocupações, elas também fracassarão. Quaisquer que sejam os problemas centrais de uma sociedade, eles devem ser, também, os problemas centrais do movimento feminista, porque nós somos *parte* da sociedade e nós refletimos tais coisas queiramos ou não [...]. O racismo é um problema da América branca e, em última análise, é lá que ele deverá ser resolvido. Porque cada vez mais, como digo quando converso com grupos de estudantes negras, temos que seguir adiante – com ou sem a gente branca, nós teremos que seguir adiante. Mulheres brancas de boas intenções *devem*, em primeiro lugar, atuar dentro das suas próprias comunidades. Não se trata de não caminharmos juntas, não se trata de não partilharmos interesses; o caso é

que, basicamente, precisamos trabalhar individualmente antes de podermos nos juntar como um todo, não como pedaços de povo.

"Os Dois Lados, Agora" foi o título de uma mostra que organizei, há uma década, a fim de reconciliar os feminismos socialista e cultural. Esta reprise considera as duas estratégias mais recentes, lutando para controlar um centro que nem mesmo é o nosso, um centro que persiste em ignorar as periferias. Atualmente, temos as "essencialistas" *versus* as "desconstrucionistas", ou as feministas antiquadas *versus* as pós-modernas, confronto que tem sido freqüentemente reduzido, de forma simplista, a prática *versus* teoria, como nos primórdios dessa onda de feminismo. (Tenho um cartaz australiano da década de 1970 no qual a Mulher Maravilha investe sobre os seus inimigos gritando: "Pura teoria igual a pura merda! Feministas intelectualóides e outras teóricas inúteis, danem-se!" "De onde vêm as idéias corretas?", ela pergunta. "Caem elas dos céus? [um tijolo com a inscrição 'Althusser' sobre ele] Não! São elas inatas na mente? Não! Elas vêm da prática social!")

Atualmente, as essencialistas, em casos mais extremos, rejeitam toda a teoria e os vocabulários estranhos considerando-os obscuros, opressivos e machistas; as desconstrucionistas, em casos mais extremos, rejeitam tanto o feminismo espiritual quanto o feminismo ativista, como imposição masculina, construída exclusivamente para o social e verdadeira pura ilusão. Cada uma ao seu modo, elas ignoram o melhor do movimento feminista, qual seja, a nossa habilidade em abarcar a contradição e entendê-la, ou pelo menos lidar com ela, sem que todas as diferenças se desmoronem numa indecisão liberal. Como Jane Gallop diz: "Este problema de lidar com a diferença, sem constituir uma oposição, pode ser exatamente o que o feminismo representa". Nesse caso, não podemos analisar a formação social e vislumbrar a transformação social ao mesmo tempo? Não podemos separar o joio do trigo?

A diferença é o cerne da questão, mas não somente diferença de gênero. Raramente aplicamos os nossos discernimentos sobre representação e estereótipos a mulheres fora da minoria (global) branca; artistas de cor estão apenas começando a ser incluídas em artigos e exibições sobre as "diferenças" e o gênero. O feminismo socialista tem insistido, por muito tempo, na incorporação de raça e classe dentro da teoria feminista, porém ao longo do caminho tem havido um tipo de competição entre gênero e raça/classe. As socialistas têm acusado as feministas radicais e culturais de elitismo burguês romantizado, bem como de apoiar todas as mulheres independentemente de suas posições políticas (a síndrome Margareth Thatcher/Indira Gandhi). A oposição tem insistido em que as lutas das mulheres são sempre colocadas como não prioritárias (no mínimo), em favor de uma falsa devoção a questões sobre raça e classe; que o marxismo é incompatível com o feminismo e que todos os modelos de mulheres no poder, não importa quão abusivo, devem ser apoiados. Ambas as posições estão corretas, em vários níveis, mas com o passar dos anos o debate raramente tem progredido para além desse argumento básico.

Muitas das diferenças entre o essencialismo e o desconstrucionismo são encontradas, atualmente, na metodologia, no contexto e na linguagem, em vez de na crença fundamental. Ninguém está discutindo contra a noção de que a mulher, como signo, seja o *locus* da nossa objetificação. Ainda assim, senti-me incomodada pelo painel feminista (no New Museum, em 1987), que parecia estar cavando mais fundo as trincheiras do que produzindo o diálogo. Sua publicidade opôs "a Deusa" (representada pelas artistas empíricas que têm sido, com freqüência, ativistas, em vez das feministas espirituais, que são as que mais a reivindicam) contra a "prática social" (representada pelas críticas pós-modernistas de orientação européia, cuja idéia de prática social é quase inteiramente baseada na teoria). Em particular, duas declarações à moda de Derrida, deste último grupo, instigaram-me. Uma crítica afirmava categoricamente: "Não *existe* experiência do corpo fora da representação". A outra dizia: "É apenas através das imagens de mulheres que a sexualidade feminina é construída". As duas es-

critoras têm feito importantes contribuições para o feminismo recente, e eu não tenho queixas com relação à maioria de suas posições; os argumentos que se seguem direcionam-se para a estreiteza e exclusividade implícitas, que colocam em perigo o seu potencial, para o feminismo.

Em meados de 1970, falamos bastante sobre os perigos de estarmos preocupadas e, deste modo, dominadas por nossa oposição. Esse problema ainda parece inerente ao fascínio da maior parte da teoria pós-modernista, ou "prática crítica", com relação àquilo que está sendo criticado, ou desconstruído – o capitalismo, o patriarcado, a mídia, os estilos de vida dos ricos e famosos. Certamente, não podemos ficar na ignorância sobre o que Eles estão nos fazendo, ou mesmo sobre o que Eles estão fazendo quando, aparentemente, Eles não nos estão fazendo nada, ou, até mesmo, quando Eles parecem estar fazendo algo por nós (como em algumas teorias da arte pós-modernista, abertamente conservadoras, que parecem inclinar-se à cooptação do feminismo como uma postura não – inteiramente – política). Porém, até que ponto estamos simplesmente engolindo aquilo que não podemos digerir e ganhando uma terrível dor de barriga no processo?

As feministas, em geral, concordam que a linguagem e a representação visual das mulheres intermedeiam a maioria das nossas experiências, mesmo em sociedades nas quais os meios de comunicação de massas são menos onipresentes do que na nossa. Análises da imagem de mulheres socialmente impostas e debilitadas, assim como o seu efeito em nossas vidas e em nossa sexualidade, têm sido um baluarte da arte feminina desde 1970. "Colocar em primeiro plano" tal projeção é uma coisa; isolá-la é outra. Com freqüência, encontro um tipo de fatalismo – até mesmo auto-aversão – nas posições desconstrucionistas como aquelas expressas acima. Se não temos nenhuma experiência que não tenha sido formada pelo patriarcado, a partir de qual base poderemos mesmo imaginar as nossas próprias transformações? E se a linguagem é tão formativa na construção social, por que a maior parte da teoria feminista pós-moderna adota o "discurso" impenetrável do patriarcado a fim de derrubá-la? Por que olhar para tudo por meio da noção de um complexo de castração que é, também ele, tão claramente uma construção masculina? Por que não esquivar-se daquele escrutínio controlador? *Por que não se concentrar naquilo que o olhar masculino não pode ver?*

Estou convencida de que há experiências que compartilho somente com outras mulheres. A minha experiência não pode ser *completamente* regulada, controlada ou interpretada por corpos e mentes que não a conhecem. Há alguns aspectos do feminino (se não da feminilidade) que simplesmente escapam aos homens. Eles fornecem o solo firme, os fundamentos a partir dos quais as mulheres podem analisar e agir. Escolhemos alguns elementos de diferença para nós mesmas; outros resultam da experiência comum do oprimido. A experiência não é burra; ela inclui a reflexão. A análise é feita com base na experiência e, idealmente, conduz à ação que, por sua vez, pode conduzir a uma experiência modificada da qual uma nova análise pode nascer, e assim por diante. A análise pode *também* terminar num beco sem saída acadêmico, tão distanciada da experiência que não significa mais nada para ninguém, exceto para aqueles especialistas que vivem dentro de seus domínios auto-erigidos – exatamente como o faz o patriarcado. Algumas de nós, "feministas antiquadas", relutam em ver o inteiro fardo de exigências e celebrações sacudido em prol de uma nova linha que, em geral, parece indevidamente áspera e estreita – categoricamente *mesquinha*, apesar do seu encanto intelectual.

Conheço outras mulheres da primeira geração desse ciclo do feminismo que começaram o seu trabalho de arte feminista há cerca de vinte anos e que também estão, certamente, sentindo-se golpeadas pelas mudanças inevitáveis, mas quase sempre construtivas. (Na verdade, são artistas como May Stevens, Ida Applebroog e Nancy Spero, entre outras, que estão desenvolvendo um trabalho que pode colaborar mais nos dois campos.) Passamos pelo entusiasmo e pela raiva do início dos anos de

1970, pela reação generalizada de meados dos anos de 1970 (reações da cultura dominante, do mundo da arte e de outras mulheres), pelo assim chamado pós-feminismo dos inícios dos anos de 1980 até o presente, quando então a teoria feminista é influenciada pelos europeus, tanto homens quanto mulheres – Freud, Lacan, Cixous, Kristeva –, que incidentalmente ecoam o foco principal das feministas britânicas de esquerda, de meados dos anos de 1970.

Significativamente, essas novas teorias emergem da análise da mídia, especialmente da crítica cinematográfica. Laura Mulvey – cujo *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (Prazer Visual e Cinema Narrativo), publicado em 1974, teve enorme influência –, escreveu em retrospecto, uma década depois, que esse ensaio pertencia, "com propriedade, aos primeiros momentos de confronto de um movimento. O grande problema é, nesse caso, verificar como mudar de um modo de pensamento desconstrutivo para 'algo novo', indo da confrontação criativa para a criatividade". Mary Kelly, artista americana que viveu em Londres por uns vinte anos e que, ao lado de Mulvey, tem sido uma porta-voz persuasiva em defesa da posição desconstrucionista ou "crítica", vem discutindo, há muito tempo, "*contra* a suposta auto-suficiência da experiência vivida e *por* uma elaboração teórica das relações sociais, em que a 'feminilidade' é formada". Porém, a própria arte de Kelly é importante, já que não *nega* a experiência vivida; ela a utiliza para fundamentar as suas investigações teóricas, e essa combinação forma a sua arte. Diferentemente de certos casos na arte contemporânea, o trabalho de Kelly não se *converte* nos mecanismos sociais que ela critica. Como Jill Dolan tem observado, as feministas "tornaram-se tão fascinadas com as possibilidades da teoria, que nos esquecemos de salientar que, na prática, a estética pós-moderna fracassa em realizar qualquer coisa próxima a uma pauta feminista".

Há cerca de uma década, escrevi que rejeitar todos os aspectos da experiência da mulher como estereótipos perigosos significava, com freqüência, a rejeição simultânea de alguns dos aspectos mais valiosos de nossas identidades femininas. Embora agora facilmente usada contra nós, o desaparecimento da identificação feminina com a terra, com a criação, com a paz (e, mais problematicamente, com a maternidade) serviria muito bem à cultura dominante. Uma das muitas razões pelas quais tantas mulheres artistas se engajaram, de modo tão efetivo, na mudança social e/ou numa arte de largo alcance é a nossa identificação política com o povo oprimido e privado dos direitos civis. Não temos que aprovar as razões históricas para essa identificação, mas precisamos nos perguntar por que somos, com tanta constância, desencorajadas de pensar a respeito delas.

A filósofa feminista Sandra Harding, rejeitando uma generalização liberal segundo a qual todas as experiências das mulheres têm cumplicidade com o *status quo*, assinala que, se diferenças entre gêneros são cruciais, não o seriam, da mesma forma, as de raça e classe? Essas "outras" diferenças não são paralelas ao gênero, elas são parte dele, constituindo outro tipo de diferença dentro do gênero, que se configura, potencialmente, num grande recurso positivo. "Não podemos partilhar das experiências umas das outras", disse Harding numa palestra recente, "mas podemos partilhar da política" que surge das diferentes experiências. A diversidade é algo mais complexo e importante do que a "grande Disneylândia da etnia" preferida pelos liberais. Nem o gênero nem a raça devem estar isolados na política, da mesma forma como nem a raça deve ser nivelada apenas como mais outro conflito interno qualquer entre grupos de feministas brancas da classe média.

Como feminista socialista (embora, ocasionalmente, romântica e emotiva), sempre me incomodei com a noção de que as mulheres são inerentemente melhores do que os homens; como feminista cultural (embora uma quase-marxista), sempre gostei da forma pela qual as mulheres conduzem a vida melhor do que o fazem os homens. Posso relembrar as idéias que tínhamos sobre a "sensibilidade feminina", nos inícios dos anos de 1970, e sentir uma certa nostalgia pelo sentido que elas faziam naquela época. Hoje em dia, ainda não posso repudiar completamente tais idéias, pois homens e mulheres to-

davia possuem, neste mundo, experiências biológicas, sociais, políticas e sexuais totalmente diferentes. Ao mesmo tempo, a estratégia desconstrutiva (em uso antes de ter recebido essa denominação) é um caminho efetivo para ganhar o nosso equilíbrio em meio ao vertiginoso conjunto de identidades que nos é oferecido. Embora eu, pessoalmente, não tenha lido [*read*] o suficiente e seja muito [*red*] vermelha[1] para ser uma desconstrucionista de boa-fé, posso tentar descascar o jargão intimidante e descobrir as partes valiosas do quebra-cabeça feminista enterradas nessas teorias.

Thalia Gouma-Peterson e Patricia Matthews, em sua "Crítica Feminista da História da Arte", em *Art Bulletin*, set. 1987, sugerem que a primeira geração das feministas do período recente tem uma noção "estabelecida" da sensibilidade feminina, enquanto a segunda geração tem um conceito "não estabelecido", que ataca por todos os lados os acréscimos da construção patriarcal. Isso pode, entretanto, ser um pouco injusto para com aqueles primeiros dias. É verdade que nós *estabelecemos* aqueles aspectos de feminilidade que estavam sepultos, que nos faziam sentir bem, como princípios de unidade. Mas tais conceitos celebratórios redescobertos não eram estáticos; pelo contrário, podíamos ver e sentir as mudanças acontecendo em nós mesmas. Um fluxo bem real *e* a flexibilidade nos provaram que havia alguma esperança de nos refazermos, de refazermos as nossas imagens e o mundo – mesmo que de baixo para cima, contra o inevitável domínio social. Reconhecemos que a nossa noção de uma sensibilidade feminina era, em parte, socialmente construída, porém nós também sentimos que a tínhamos construído invertendo os estereótipos, reivindicando o positivo e repudiando o negativo. Com certeza, era uma abordagem idealista. Algumas vezes o idealismo é necessário, e funciona.

Hoje, somos mais sofisticadas e resignadas a uma luta mais longa e profunda do que aquela que esperávamos no início. Minha própria escolha *tem sido no sentido* de usar o meu tempo com imagens do mundo feitas *pelas* mulheres, em vez de imagens *de* mulheres feitas pelo mundo; gosto de trabalhar naquilo que Abigail Salomon-Godeau denominou "o registro ilusório e inapreensível do real". Portanto, sou grata àquelas que estão dissecando cuidadosamente os estereótipos e examinando os mecanismos mesmo quando, intelectualmente, não consigo identificar-me com elas. Um pouco de equilíbrio, por favor. A total rejeição do espiritual por algumas desconstrucionistas e algumas socialistas me perturba. Não me ocorre "crer" em uma deusa mais do que eu creio em um deus. Mas não se trata simplesmente de uma questão da "necessidade obsoleta de voltar a um tempo mais simples", como a crítica do painel do New Museum depreciativamente colocou. Aquela *necessidade* não é obrigatoriamente obsoleta, não importa quão irrealística ela possa parecer. E, como outra escritora salientou, naquela mesma noite, no ecofeminismo a deusa "representa um desenvolvimento mais amplo". Algumas vezes, *é* o caso (por assim dizer) de se incorporar idéias do passado que fortaleçam as lutas atuais, não distorcidas por uma falsa nostalgia ou por um romantismo exagerado, ou ainda pelos elitismos apolíticos da Nova Era e pelo desejo ilusório de fatos que, se queria, fossem verdadeiros (como em "crie a sua própria realidade" – uma idéia maravilhosa e um estímulo que é alvo, constantemente, de abusos). O "espiritual", para mim, significa não apenas a "afinidade entre mulheres", que Suzanne Lacy exorta, mas também um senso das possibilidades assexuadas de um campo psíquico mais extenso do que aquilo que as disciplinas convencionais podem agüentar. Isso, porém, é uma outra história, mais difícil ainda de se integrar no feminismo global do que no essencial e no pós-moderno.

Parte da teoria pós-moderna desafia o excesso de simplificação freqüente de algumas essencialistas, que se avizinham perigosamente da superioridade biológica construída a partir do determinismo biológico. Entretanto, se o essencialismo é acusado de idealismo, de otimismo e de ingenuidade, certamente a alternativa não é banir

1. A autora faz um jogo de palavras que só tem sentido em inglês usando o verbo, no passado: *read* e o adjetivo *red*.

tais elementos, não-de-todo-desprezíveis, em favor de um derrotismo apolítico. E, se as essencialistas são acusadas de um certo tipo de fetichismo, as desconstrucionistas *devem* admitir um fetichismo lingüístico, no qual o signo sagrado, o significante e o texto, sufocam muito daquilo que existe diante dos nossos próprios olhos e ao alcance de nossas próprias mãos.

Uma teoria feminista que não reconheça uma ala ativista ou, pelo menos, um potencial ativista, é inadequada e insatisfatória. Temo o antiintelectualismo cem porcento sensual e sentimental, que é o pior do essencialismo, e temo o intelectualismo cem porcento acadêmico, que é o pior do pós-modernismo. Para um, tem faltado a distância necessária para se ver o mundo de diferentes pontos de vista; para o outro, tem-se exagerado no estratagema de "distanciamento", que aprendemos com Brecht. Ambos parecem perigosamente baseados num eurocentrismo – em elegantes análises franco-italianas –, ou num criticismo pragmático anglo-americano. E ambos têm sido vítimas do conservadorismo negativo da deplorada era Reagan. Por tudo que se fala dentro do pós-modernismo, de uma estética "resistente" ou "transgressiva", da ênfase esmagadora na objetificação, na mercadoria, na produção e no consumo, finalmente se ofuscam as periferias, em que costumo estar. Mulheres tornadas objetos são varridas com todos os objetos (inclusive objetos de arte), como meros signos sociais de nossa falta de valor. No processo, a arte oposicionista chega suavizada como "prática crítica" – talvez porque, como Frederic Jameson assinala: "Você não pode, realmente, ter uma política cultural sem uma política". E é verdade que a cultura norte-americana, na sua forma mais ativista, ainda funciona, principalmente, como criadora de consciência e... força de ataque.

Isso não é tão ruim. No outro lado da moeda, muito da assim chamada arte crítica está exatamente tão mastigada, pré-digerida e previsível, quanto muita arte da esquerda. Uma vez que a vida é reduzida a imagens e espetáculos para uma audiência passiva, a imagem torna-se o *locus* do mal, e esquece-se de que os atores reais estão atuando atrás e à frente da cena. O tratamento "homeopático" para a arte, sugerido anos antes por Hans Haacke, é recomendado, hoje, por Jameson para o dilema pós-moderno, como "a idéia de que você tem que passar por tudo isso e sair do outro lado". Mas, se toda a nossa energia é gasta "criticando o enquadramento" e o "discurso" da cultura dominante, quem vai estar lá fora experimentando com alternativas e ouvindo aqueles que, voluntária ou involuntariamente, aparecem nas margens?

Victor Burgin e outros dizem que as práticas da crítica devem operar desde o centro do sistema que elas questionam, ou senão eles serão ineficientes. No entanto, algumas vezes, idéias valiosas provêm de fora da praça, dos cimos dos telhados de onde os atiradores de tocaia esperam – o feminismo sendo o melhor exemplo –, e não tenho certeza de que elas devam ser domesticadas para serem eficientes. Atualmente, a discordância é esporadicamente bem-vinda no centro, como uma digressão. O centro pode ser um lugar simpático para se visitar, mas ele não é, necessariamente, o mais interessante ou o mais educativo nem o lugar mais saudável para abrigar a discórdia. As oposições confortavelmente escondidas no centro, ou em seus subúrbios acadêmicos, até mesmo como A Oposição, encontram a si mesmas desligadas da oposição ativa.

Eu represento, é claro, um tipo de política antiquada, assim como uma feminista antiquada. Desagrada-me o uso impreciso do termo "político" para incluir qualquer pessoa, usando-se aspas para refletir o *status quo*, por quaisquer que sejam as razões. Desagrada-me a substituição do termo "político" por outro mais delicado, menos ameaçador, o "crítico". Salomon-Godeau está, provavelmente, correta quando diz que poucas artistas de sucesso querem ser chamadas de "políticas", visto que isso significa serem elas "colocadas em guetos dentro de uma (diminuta) reserva no mundo da arte". (Mas será que aquelas artistas, realmente, pensam que as suas políticas ou a falta delas passam desapercebidas no centro?) Ela também cita a implicação de que "toda a arte do outro *não* é política" e diz que o termo "tende a sugerir uma política de

1. Sabedoria do Carnaval, *Feministas e Estrelas Pornôs*, 1984. Foto: Donna Ann McAdams.

conteúdo e a minimizar, senão apagar, a política da forma". É assaz verdadeira – embora eu conheça muitas "artistas políticas" cujo principal instrumento é, precisamente, a política da forma – a integração daquilo que elas têm a dizer e como elas o dizem. A "prática crítica", por outro lado, é um termo tão amplo que pode ser pulverizado e perder o sentido se o criticismo não tiver um alvo ou meta perceptível. Colocar o disfarce, ou o epíteto, de intenções "políticas" pode ser, neste momento e nesta época, arriscado e impopular, mas isso também estabelece um compromisso com o significado. Como Gregory Lukow escreveu em outro contexto:

> É irônico, nestes tempos de ironia atenuada, que o cinismo tenha vindo permitir a adesão à negação e à crítica, enquanto, ao mesmo tempo, ele permite que se ignore as implicações da crítica. Pela via do cinismo, a crítica tornou-se cotidiana, embora ritualizada, oca, um modismo [...]. A dissensão não precisa mais ser neutralizada. Faz parte do ato de submissão.

Como podem, então, as feministas envolvidas com arte receber as emoções genuínas, aprendidas da experiência vivida, e os discernimentos ganhos por meio da teoria e usá-los como uma cunha para abrir o feminismo para as questões de raça e de classe, num plano mais profundo e mais honesto? Precisamos admitir o quão pouco sabemos e construir o nosso próximo patamar teórico sobre dois suportes: o reconhecimento do racismo como um problema da população branca e, ao mesmo tempo, o reconhecimento da nossa própria ignorância a respeito dos caminhos de como isso funciona dentro da comunidade feminista. Investigações sobre o gênero devem incluir, implicitamente, outras diferenças entrelaçadas. Não precisamos decidir pelo menor denominador comum – as generalizações sobre as mulheres que foram importantes porque nos reuniram. É tempo de, novamente, descer ao específico. Lembro-me de Barbara Ehrenreich assinalando que, nós todas, temos várias alianças dentro e fora da comunidade feminista; podemos simultaneamente ser uma mulher, uma mexicana, uma assalariada, uma católica, uma lésbica, uma mãe e uma socialista. Não queremos passar a ferro todas essas honrosas pregas, mas, sim, entender as várias maneiras pelas quais nós e outras mulheres experimentamos as nossas múltiplas identidades, e como nossas prioridades são construídas.

Por anos, artistas de cor têm-me contado que não querem ser forçadas a serem "políticas" ou, algumas vezes, nem mesmo serem identificadas como "gente de cor". Eu me admiro com isso, apesar de, como feminista comprometida com o entendimento do cruzamento cultural, tenho de prestar atenção a Michele Wallace, por exemplo, quando diz:

> A máxima feminista de que o assunto pessoal é político, torna-se agora uma espécie de desmancha-prazeres estético [...]. Paradoxalmente, enquanto se espera do feminismo negro que ele se focalize na questão favorita do movimento das mulheres – a feminilização da pobreza –, as articulações mais fortes do pensamento do feminismo negro não têm sido, no entanto, os trabalhos políticos, mas sim os literários, de *Bluest Eye*, de Tom Morrison, à *Nappy Edges*, de Ntozake Shange. As dificuldades econômicas experimentadas pela mulher negra não impediram, mas, antes, parecem exigir a firmeza simbólica da expressão literária. Talvez, escrever ficção seja o que Zora Neale Hurston, numa ocasião, denominou inteligentemente de "ir mais fundo".

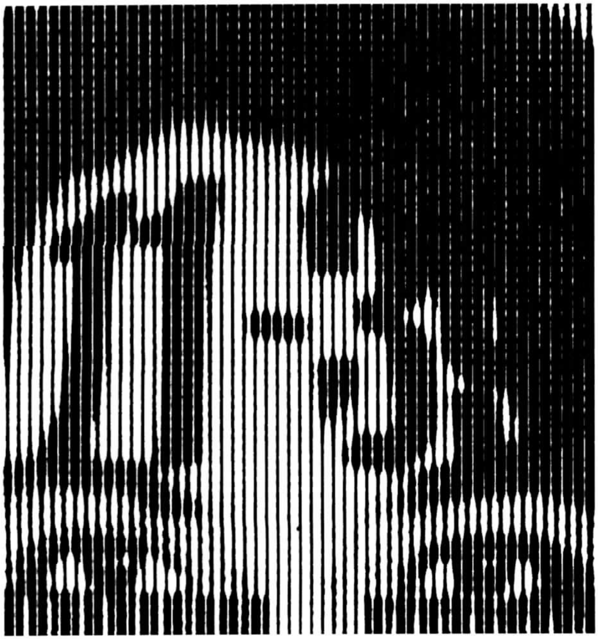
O feminismo pós-moderno oferece a possibilidade da presença no lugar da ausência, mesmo que ele nade nessa ausência. Mas ele é somente uma presença parcial enquanto omitir a ausência de raças e de classes diferentes. Hal Foster perguntou: "O que é o Outro do pós-modernismo?" E Michael Walsh respondeu: "Se não existir o ego, não existe o Outro". Se, para as mulheres, "não há experiência do corpo fora da representação", nós ficamos privadas de um centro de onde possamos nos aventurar adiante para mudar essa apresentação incorreta. E caso as desconstrucionistas nos despojarem de um ego, as essencialistas – por idealização e generalização exageradas – podem nos privar do respeito pela Outra.

Para as artistas e escritoras feministas, chegou a hora de se arriscarem tentando *re*construir, mesmo sabendo que nos arriscamos a erguer um outro edifício parcialmente falso, provisório da identidade feminina, ainda que nós, como mulheres com tal diversidade de experiências e idéias, venhamos, sem dúvida, a nos contra-

dizer ao identificar e representar umas às outras. Essa nova imagem de mulher, tão logo formada, pode ser, então, uma estrutura para recomeçar o estilhaçamento. Mas, pelo menos, não ficaremos empacadas eternamente, com fragmentos cada vez menores de um espelho tão estilhaçado que não mais possamos nos ver por inteiro.

8. DUPLA VISÃO: MULHERES DA ERVA ADOCICADA, DO CEDRO E DA SÁLVIA

Lucy R. Lippard



A erva adocicada, o cedro e a sálvia figuram entre as coisas pequenas, fragrantes e úteis que as americanas nativas enviam umas às outras por meio de cartas ou que trazem quando vêm em visita. Usadas em cerimonias, em medicamentos e como corantes de fibras, elas evocam a sensação de lugar ou "lar". O espírito das ervas aromáticas, do cedro e da sálvia, permeia esta mostra*. Várias mulheres que participam da exposição fizeram peças especiais umas para as outras, como o fariam para as suas próprias famílias, honrando e celebrando o fato de estarem expondo com outras nativas de toda parte do país.

Essa exposição marca a primeira vez em que isso ocorreu em tal escala[1]. É uma demonstração única da profundidade multicultural da América nativa a fundir-se,

* Texto reproduzido de *Women of Sweetgrass, Cedar and Sage Contemporary Art by Native American Women* (Nova Iorque, Gallery of the American Indian Community House, jun. 1985).

1. A Gallery of the American Indian Community House apresentou, no entanto, uma mostra menor, "Native Women Artists", em 1982.

de muitas maneiras diferentes, com as contradições da arte contemporânea euro-americana. As mulheres dessa mostra vêm das mais diversificadas origens – não só de nações indígenas geográfica, histórica e culturalmente diversas, como também de interações complexas entre essas nações e vários outros grupos étnicos. Muitas têm pais, padrastos, madrastas e irmãos de outras tribos ou origens. Algumas foram criadas em contato direto com as suas tradições, enquanto que outras estão lutando para encontrar o seu caminho de retorno ao lar, numa viagem de redescobrimento por meio das artes. "Há uma riqueza peculiar em se viver entre duas culturas e encontrar uma visão que é comum a ambas", diz Jaune Quick-to-See Smith ela mesma uma flathead, mestiça de franceses, crees e shoshones[2]. E a comanche[3]/mestiça Kay Miller fala de um "mundo de duas-palavras" – uma unidade de opostos que se abebera em tradições espirituais nativas, ao mesmo tempo em que reconhece os conflitos sociais, como se reflete em suas imagens feitas com densa aplicação de tinta a óleo –, por exemplo, um revólver e uma espiga de milho.

Apesar de todo o apreço às fontes tradicionais, essas artistas não aceitam ser por elas limitadas. Os curadores selecionaram mulheres que cruzam as fronteiras que lhes foram colocadas, que estão desafiando as convenções da arte feminina erigidas pelas culturas nativas e pela arte indígena, estabelecidas pela cultura dominante. Um exemplo: Imogene Goodshot ganhou muitos prêmios pelos seus bordados de contas em trajes de pele de gamo para cerimônias tradicionais, porém aqui ela exibe os seus divertidos bonés de basebol e tênis, opulentamente enfeitados de contas, interpretando a adaptação e registrando a assimilação cultural.

À medida que os valores da cultura híbrida são avaliados com relação aos desenraizamentos impostos por uma cultura corporativa descaracterizada, as artistas índias estão simultaneamente afirmando a sua diversidade e recusando o duplo confinamento cultural. O tema em discussão é a autodeterminação cultural e a "autenticidade indígena", que é o debatido cerne da questão. "Não estamos apenas nos esforçando como povo nativo para fazer outras pessoas cientes da nossa presença enquanto grupo cultural distinto", diz a *tuscarora*, Jolene Rickard, "mas elas precisam dar-se conta de que somos também distintas em nossos próprios grupos. Não há uma faixa de cabelo, um estilo de roupa ou um penteado que signifique a mesma coisa para todas nós"[4].

A espiritualidade, ou a Ordem das Coisas, que molda a vida nativa americana, sua arte e política, não é ensinada na escola, mas é aprendida no decorrer de uma vida. É em geral invisível aos não-índios e inacessível aos índios desarraigados de suas próprias heranças:

> Nas cidades você recebe informações de maneira realmente rápida, mas não se desenvolve, espiritualmente, da maneira lenta como se dá na reserva. Quando você parte, toma decisões com a consciência de estar abandonando coisas apenas para sobreviver. Porém, em que momento você trará estas coisas de volta? Conheço índios aos quais posso recorrer para conversar sobre assuntos que não são encontrados em enciclopédias, dicionários e universidades. A compreensão da Ordem das Coisas vem em camadas, como o ritual da queima do tabaco, enviando camadas para o firmamento [...]. Há um espírito invisível para todas as coisas, mas não há lugar para tal concepção nesta civilização – nem espaço nas conversas, no sonho e na atividade diária. Os espíritos não estão separados das criaturas, plantas ou o que quer que seja. Não estou falando de algo místico; aqui não se trata de experiências do tipo Don Juan (Jolene Rickard).

2. Flatheads são índios que habitavam a região onde hoje se situa o Estado de Montana, nos Estados Unidos. Os crees viveram nessa mesma área e em território canadense, enquanto que os shoshones provêm do Centro-Oeste americano.

3. Designação de índios norte-americanos do Sudoeste.

4. J. Rickard, *Upfront*, n. 6-7, 1983, p. 20. As declarações da artista incluídas neste ensaio foram retiradas de conversas, de declarações escritas para este catálogo ou daquelas incluídas no catálogo da *Contemporary Native American Art* para a exposição na Oklahoma State University em Stillwater, em outubro de 1983. As três mulheres que pude entrevistar mais longamente – Jaune Quick-to-See Smith, Ramona Sakiestewa e Jolene Rickard – representam uma diversidade na geografia (das planícies, do Sudoeste e do Nordeste), na idade e no ambiente; coincidentemente, todas elas vêm de nações nas quais as mulheres, tradicionalmente, têm posições de liderança.

Os artistas nativos contemporâneos têm que combater a romantização do passado indígena, assim como o purismo malcolocado de muitos antropólogos não-índios, que são incapazes de aceitar a inovação nas artes nativas. Eles parecem não entender que o meio ambiente modifica a cultura e que os índios também mudaram no último século. "Edward Curtis não registrou uma raça em extinção", diz Quick-to-See Smith. "Culturas em extinção não fazem arte. Culturas que não se modificam no decorrer do tempo, morrerão."

Da mesma forma, os artistas nativos que fundiram as fontes tradicionais com as novas idéias da cultura dominante – que é aquela em que nós todos vivemos, queiramos ou não – são por vezes suspeitos, pelos tradicionalistas tribais, de serem "modernistas", pelos radicalistas tribais de serem "assimilacionistas", e pela corrente branca de serem "derivativos". É particularmente irônico que os artistas nativos que trabalham com o abstracionismo geométrico possam ser punidos por serem, simultaneamente, modernos e derivativos, na medida em que os americanos nativos têm uma história muito mais antiga de abstração formal do que aquela que têm os euro-americanos. A influência das mantas navajas (nunca reconhecidas pelo mundo da arte como um trabalho das mulheres), nas abstrações geométricas não-gestuais do início dos anos de 1960, jamais levou os críticos a chamar de "derivativos" Frank Stella ou Kenneth Noland. Como Peter Jemison, diretor da Gallery of the American Indian Community House, em Nova Iorque, disse indignadamente, durante discussão numa mesa redonda, em 1983: "Se Picasso pode utilizar máscaras africanas ou utilizar qualquer coisa para fazer arte, nesse caso, da mesma forma nós também podemos".

A corrente bastante difundida (e denominada com condescendência) do "primitivismo" no mundo da arte, dos inícios à metade dos anos de 1970, originou-se de certa nostalgia, até de inveja, por parte dos artistas não-índios, cujas próprias origens étnicas foram homogeneizadas ou desintegradas e que não mais pertencem a um "lugar". No entanto, apesar dos esplêndidos trabalhos tradicionais que adornam a recente mostra: "Primitivismo e Arte Moderna", no Museum of Modern Art, nenhum artista índio contemporâneo estava representado.

Perguntei a Quick-to-See Smith e a Ramona Sakiestewa como se sentiam acerca da maciça pilhagem internacional das culturas nativas, na atual tendência artística dos brancos. Ramona retorquiu: "Eu mesma uso qualquer coisa, de qualquer lugar, portanto, não posso realmente reclamar [...] Tomar emprestado, neste momento, pode ser um tipo de bem, quando todo mundo quer assinar o seu trabalho individual com sangue [...] na medida em que isso não seja um plágio gritante". Ela expressou, porém, repulsa em relação aos "grupos étnicos" e "ao interesse generalizado numa mística indígena". Jaune disse que isso a fazia "sentir-se triste, pois existe material que poderíamos estar utilizando: os artistas brancos conseguem ser objetivos em relação a ele, enquanto os índios são subjetivos visto estarem próximos e não exatamente confiantes em como extraí-lo de suas experiências".

Mantendo contato espiritual com o passado e com a significação de seu imaginário, em "Mulheres da Erva Adocicada, do Cedro e da Sálvia", as artistas estão tentando fundir esse significado com uma linguagem formal contemporânea. Viver em duas ou mais culturas e ter que compreendê-las deu-lhes meios de discernimento especiais e abertura para outras culturas "estrangeiras". As máscaras de Karita Coffey são inspiradas nas tradições africanas, nas da Oceania e nas dos aborígenes da Austrália (que faz parte do continente da Oceania), assim como nas das fontes nativas americanas. Sylvia Lark encontrou paralelos entre o seu passado seneca[5] e os sherpas[6] do Himalaia, ligados a sua vasta terra montanhosa. Suas viagens ao Tibete inspiraram uma série de pinturas nas quais os vermelhos escuros e os púrpuras dos espaços semelhantes às cavernas são iluminados por clarões ocasionais, como aqueles das velas feitas de gordura dos iaques, nos templos escuros.

5. Tribo de índios que habitavam o Estado de Nova Iorque. (N. da T.)
6. Povo tibetano que vive no alto das montanhas do Himalaia. (N. da T.)

Charleen Touchette, que é uma blackfeet[7], escreve com emoção sobre a sua própria infância na Nova Inglaterra – ao lado da parte franco-canadense de sua família –, como uma afirmação da histórica aliança entre os franceses e os índios. Atualmente, ela vive no Arizona, numa área que tem atraído gente das mais variadas nações devido a sua relativa segurança histórica; os navajos, os hopis e os pueblos[8], ao contrário da maioria, mantêm, pelo menos, frações de sua terra natal.

Alguns desses trabalhos femininos aparecem como tradicionalmente "indígenas", mesmo quando eles incorporam técnicas e símbolos das culturas não-americanas ou quando misturam motivos de diferentes tribos nativas americanas. Os famosos vasos de Jody Folwell guardam alguns elementos tradicionais, porém ela inventa novas formas e imagens que seriam irreconhecíveis como novas aos não-índios. As máscaras de Lillian Pitt, Karita Coffey e Edna Jackson são feitas respectivamente, de *raku*[9], argila queimada e polida e papel de casca de cedro feito à mão. Essas técnicas não são tradicionais ou não são usadas da maneira tradicional. Em algumas culturas, a argila não é usada pelas mulheres. Em geral, as máscaras não são feitas por mulheres e algumas culturas indígenas não têm tradição da confecção de máscaras. As máscaras de Coffey tornam-se não utilitárias devido ao seu tamanho, assim como pelos seus olhos de cobre e molduras ornadas. Pitt diz que a técnica do *raku* acrescenta "uma espiritualidade especial própria", e que as suas máscaras "não têm nenhum propósito ritual específico, mas são para serem consumidas visualmente como minhas interpretações da ancestralidade". As assombradas máscaras em duplicata de Jackson são como fantasmas dela mesma.

A figura de pó de pedra de Otellie Loloma, *Bird Woman* (*Mulher Pássaro*), de 1962, com suas contas e penas, foi uma inovação que influenciou muitas jovens (às quais Loloma ensinou na School of the Santa Fé Institute) a criarem as suas próprias imagens. Rhonda Holy Bear faz as suas bonecas de trinta centímetros com contas e tecidos de brechós, cujos detalhes refletem o comércio intertribal de vestimentas, bordados de contas, tecidos e jóias. Os cestos de Mary Adam parodiam bolos de noiva e criam os seus próprios matriarcados, assim, um cesto grande torna-se a "mãe" de muitos outros menores. Helen Hardin, cuja *Woman Series* (*Série Mulher*) foi feita enquanto estava morrendo de câncer, corajosamente afirmou a sua própria identidade como filha de Pablita Velarde e, portanto, a segunda geração de mulheres a atravessar a fronteira.

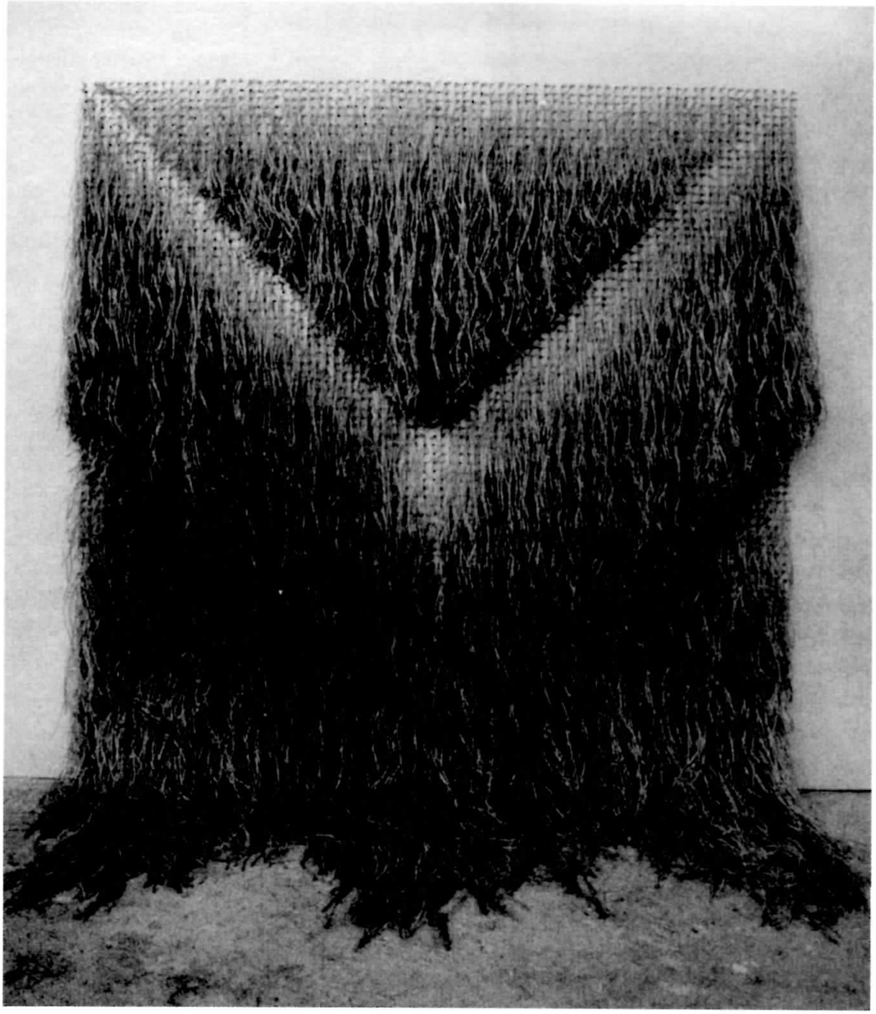
A prata tem sido um material de uso tradicionalmente masculino, porém as mulheres estão também transpondo essa lacuna. Muitas trabalham com seus maridos, pais ou irmãos, mantendo os costumes tradicionais de colaboração que diminuem a preocupação pela autoria da obra e que se ligam à atual prática ativista e feminista. Entre os mais elegantes e inventivos joalheiros de prata do Sudoeste da América encontramos, atualmente, o par formado por Gail Bird e Yazzie Johnson. Eles compartilham sua obra em igualdade de créditos, pelo desenho dela e pela execução dele, e o seu exemplo vem influenciando outros casais que trabalham juntos, bem como vem abrindo caminho para que mais mulheres que trabalham com a prata sejam reconhecidas.

A fotografia como meio artístico é bastante nova para a maioria dos povos nativos – não só por razões econômicas, como também porque ela carrega um terrível estigma devido aos dias subseqüentes ao contato com os brancos, quando inspetores governamentais, padres, turistas, antropólogos e fotógrafos brancos, "estavam todos ansiosos pelo 'nobre selvagem', paramentado com todas as insígnias reais e aparência estóica", nas palavras de Quick-to-See Smith, organizadora da primeira mostra contemporânea de fotografia nativa americana. A fotografia, para os índios, como o tem sido para as mulheres de todas as raças, era somente outro veí-

7. Tribo norte-americana do Algonquin. (N. da T.)

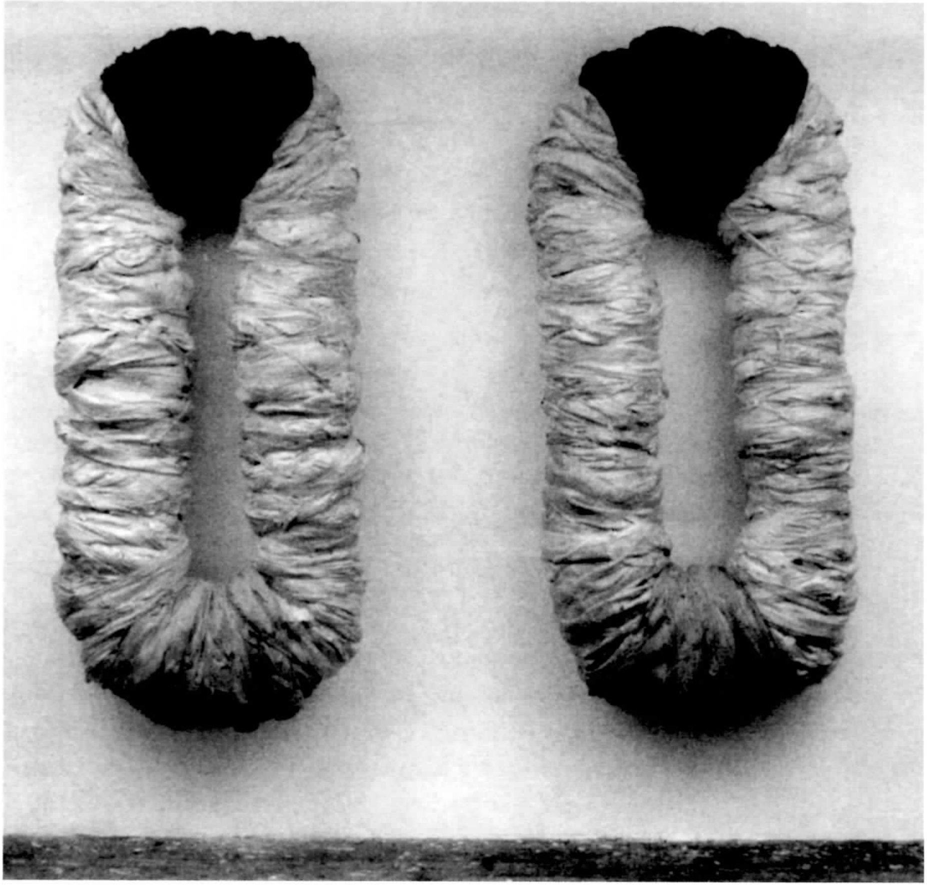
8. Os índios navajos habitam o Sudoeste dos Estados Unidos. Os hopis habitam o Nordeste do Arizona e os pueblos são do Novo México. (N. da T.)

9. Tipo de cerâmica japonesa. (N. da T.)



1. Brenda Miller, *Diandrous*, 1973, sisal, pregos, lápis azul, 203x203x2,5 cm. Miller foi, com Poppy Johnson, Faith Ringgold e eu, uma co-fundadora do Ad Hoc Women Artists' Committee que assumiu a Whitney Annual em 1970. O seu trabalho exemplifica as alterações feminismo/feminista da grade mínima, a sua transformação em uma forma sensual, orgânica.

2. Harmony Hammond, *Fraldas*, 1983-1984, pano, gesso, acrílico, rhoplex, látex, expuma de borracha, madeira, 233,5x269 cm, coleção do Metropolitan Museum of Art. Foto: James Dee. Esta peça foi uma das últimas esculturas embrulhadas de Hammond, transpirando, como os trabalhos anteriores, uma combinação potente de força, "ego-corpo", sensualidade e conforto. Hammond foi (e continua a ser) uma defensora pioneira do ativismo da arte lésbica. Em alguns trabalhos recentes, ela combina assemelhados com borracha, superfícies que sugerem a carne humana, rabiscadas com os insultos comumente dirigidos aos homossexuais.



culo por meio do qual eles eram transformados em objeto.

Atualmente, fotógrafos índios, incluindo algumas mulheres, estão tomando o assunto em suas mãos. Eles estão não apenas documentando a sua cultura, como também adaptando a fotografia a ela. As fotos coloridas à mão de Carm Little Turtle, de pernas de homens e mulheres calçadas de botas, contra uma roda de um velho vagão, os retratos de índios de Kathleen Westcott e os estudos de Jolene Rickard sobre veículos "agonizantes", encantadoramente incorporados às paisagens da reserva iroquesa, todas justapõem, desafiadoramente, o velho ao novo.

Para essa mostra, Rickard, pela primeira vez, associa o seu trabalho fotográfico, a sua formação em direção de arte e o conhecimento técnico, ao seu interesse pela beleza decorativa e táctil das artes tradicionais. Uma extensa parede iluminada com fototransparências é "adornada" com bordado de contas (fornecido pela Penny Hudson), com a finalidade de readornar uma frustração que ela começava a sentir pela simplicidade e limitações de uma fotografia de imagem única. Combinar outro meio de comunicação parece oferecer-lhe uma maneira mais efetiva de transmitir a beleza de diversos ambientes e de diversos povos que vivem neles. Rickard gostaria de ver as suas imagens como "ícones representando, para a posteridade, índios da década de 1980 e as diversas noções da herança indígena – como o contador de histórias eletrônico, as células múltiplas, por meio da presença e do poder da luz".

A cultura nativa, e em especial a paisagem, fornecem uma matriz espiritual para a maior parte da arte profissional das mulheres índias. Quando perguntamos a uma nativa: "De onde você é?", diz Quick-to-See Smith, isso significa: "Qual é a sua tribo?". "Ir para casa" não significa ir para onde ela mora, ou mesmo ir para onde ela nasceu, mas para o lugar de onde vieram os seus ancestrais. A ênfase na textura e no detalhe em muitos dos trabalhos dessas mulheres corre paralelamente a uma estreita observação engendrada pela familiaridade prolongada e carinhosa com um lugar específico – e, por extensão, com a própria natureza.

Muitas dessas artistas estão envolvidas com aquilo que George Longfish e Joan Randall denominaram de "base da terra" (*landbase*) – termo mais amplo do que a paisagem, incluindo

> os aspectos entretecidos de lugar, de história, de cultura, de filosofia, de um povo e de sua percepção de si próprio, de sua espiritualidade e de como as características do lugar são todas parte de um tecido. Quando os rituais são integrados ao cenário por meio do uso de materiais e em locais específicos, e quando a religião inclui a terra sobre a qual se caminha, isto é a base da terra[10].

Dentro dessa nova tradição, artistas permitem-se escolher livremente quais dos antigos elementos utilizarão para a sua arte. Por exemplo, nada poderia estar mais distante da *Tlingit*[11], que é precisa, linear e decorativa, do que as nebulosas abstrações de Dorothy Romero, baseadas no mapeamento de padrões meteorológicos. Sua escolha, entretanto, de interpretar lugares familiares de forma não-familiar não tornou a sua arte menos "autêntica".

O compromisso com a beleza, sobre o qual Quick-to-See Smith discorre em outra parte desse catálogo, representa, por si mesmo, uma tradição espiritual e um veículo de fortalecimento. No passado, o povo indígena ornamentava de maneira subversiva os cartões dos vales – mantimentos distribuídos pelo governo, e faziam até belos estojos de contas para eles, simbolizando o realce de tudo – mesmo das coisas que poderiam ser lidas negativamente. Essa é uma abordagem original no que tange ao sofrimento, que se relaciona com o humor sutilmente político e tem conduzido os nativos americanos, através de séculos de maus tratos e genocídio. Concluindo esse exame minucioso, pode-se perceber uma corrente de sarcasmo suave em grande parte dos trabalhos dessa mostra. Da mesma forma como os ancestrais dos artistas pude-

10. G. Longfish e J. Randall, "Contradictions in Indian Territory" ("Contradições no Território Indígena"), em *Contemporary Native Art* (veja n. 4).

11. Desenho tradicional dos nativos norte-americanos do Alasca. (N. da T.)

ram deixar marcas na rocha para serem lidas por aqueles que possuíam o conhecimento para interpretá-las, Gail Bird e Yazzie Johnson escondem um pictograma sob a fivela de um cinto, assim como Jolene Rickard sobrepõe, em suas fotografias em branco e preto, minúsculos ideogramas pintados de vermelho que falam diretamente ao seu próprio povo, porém que são ilegíveis aos não-índios.

Como tantas artistas feministas, as índias consideram o processo de criação tão importante quanto o produto final. Essa visão é multifacetada. Edna Jackson entende o seu trabalho como um processo criativo desde os seus inícios nos bosques, onde ela coleta cascas das "árvores velhas, muito velhas, que permanecem de pé onde mulheres, centenas de anos atrás, vinham catar as cascas para trançá-las", até o relevo final em papel feito à mão. No outro pólo, o Spiderwoman Theater (das irmãs Cuna Rappahanock: Lisa Mayo, Muriel Miguel e Gloria Miguel) faz montagens gloriosamente pungentes, utlizando-se de memória, ultraje e absurdo dramático, que dão a impressão errônea de espontaneidade e que tocam numa porção de nervos em chagas, durante esse processo.

Os rituais do fazer artístico assemelham-se aos rituais das tarefas domésticas, ao processo de compressão e raspagem de peles de animais ou ao de triturar milho. Kay WalkingStick faz abstrações que não guardam semelhança com o imaginário "indígena", mas ela diz que o seu processo demorado de assentamento de pedregulhos e cera é "ritualístico e emotivo" e "implica uma dualidade: contemporânea em conceito, todavia primitiva na aplicação". É comum tecelãs índias darem boa acolhida aos espíritos através de cerimônias de purificação, enquanto trabalham. Gail Tremblay faz um ritual de trabalho constante com suas mãos – "para certificarse de que a visão está em todo lugar e que a sensação oscila para além dos limites da pele". Ela compara a reconciliação das diferenças culturais usando "materiais com texturas, grãos e naturezas radicalmente diferentes".

A ênfase no detalhe e na textura é, com freqüência, expressa por meio de uma decoração sutil com materiais naturais, "adornando" a obra de arte com penas, pele de gamo, conchas, osso ou contas de vidro. Jacquie Stevens utiliza formas tradicionais de cerâmica e, de maneira muito suave, com um *toque* visível, ela consegue que elas sejam, ao mesmo tempo, familiares e inovadoras, "adornando" as suas formas suavizadas, voluptuosas, com a inserção de peles de gamo e tufos de linha, uma conta ou concha ocasional, e com o fosco extraordinário de superfícies esbranquiçadas, que sugerem um tipo de luminescência velada e perolada.

Na arte das mulheres índias, referências culturais comuns tendem a substituir aquilo que as feministas passaram a ver como "o imaginário feminino e pessoal," embora a percepção circular por detrás da espiritualidade indígena compartilhe elementos com a consciência cultural feminista. (Mulheres não-índias apelaram para o grupo Spiderwoman a fim de orientar o seu sistema de relacionamentos e ligações afetivas, identificando-se com a devoção da nativa americana à Mãe Terra.) Entretanto, as artes tradicionais de mantas, bordados e bonecas, às quais muitas mulheres brancas agora se dedicaram a recuperar ou pesquisar, nunca foram abandonadas pelas índias. A maioria dos trabalhos nessa mostra é de pequeno tamanho, como o são a maior parte dos trabalhos das mulheres por todo o mundo – um reflexo do poder econômico limitado, como também do condicionamento estético e escolha própria. Até então, as índias não se sobressaíram como escultoras, e mesmo aquelas que têm educação universitária tendem para a pintura em vez da escultura, com a óbvia exceção daquelas que fazem cerâmica, cestos, jóias e bonecas.

Outro fator que afetou parte desse trabalho é o poderoso Mercado Indígena de Santa Fé, que se encontra inteiramente separado do mundo artístico de Nova Iorque, embora as artistas possam participar de ambos. O Mercado Indígena é uma rede altamente especializada, com ênfase nas artes tradicionais de "qualidade". Isso impõe certas limitações tendendo a desencorajar mudanças de estilo, porém a feira também apóia artistas, muitos dos quais vendem literalmente todo trabalho que conseguem produzir.

O significado cultural ambivalente da cor rósea não pode ser, tampouco, imputado ao trabalho das mulheres nativas. Elas procuram, como substituto, outro vocabulário cromático que vem de seus próprios ambientes – "as cores do trabalho de contas, das mantas, da fumaça, de nossas próprias paisagens", diz Quick-to-See Smith, cujos óleos fundem a liberdade das pinceladas marcantes da "nova arte" com símbolos emocionantes e de menor presença material, representando cavalos, cães, potes ou poços, e uma referência quase tangível ao espaço que reflete a sua própria experiência de lugar e história. "Eu transcorri quinhentos anos", ela diz, "de minha criação com um pai nômade, mercador de cavalos, até me tornar uma mulher instruída, com título de mestrado". No processo, ela conserva a presença de sua avó, a primeira Quick-to-See, que "via apenas os mundos interiores".

As mulheres foram uma parte importante do desenvolvimento de Quick-to-See Smith. Quando ela e Emmi Whitehorse estavam cursando a University of New Mexico, tinham, como professoras e amigas, as pintoras feministas de Nova Iorque Jane Kaufman e Harmony Hammond. Whitehorse, uma navajo, é uma pintora de abstrações cujos trabalhos em papel, intensamente coloridos e de profundidade espacial marcante, evocam uma grandeza natural que relembra a sua terra natal para qualquer pessoa que tenha estado lá. As cores, na série *Kin 'Nah 'Zin*, são inspiradas nas tecituras de sua avó, as formas vêm do ferro em brasa de marcar animais do seu pai e das acanaladuras em portões de madeira que lembram a criação de ovelhas de sua família.

O sentido espacial de Whitehorse também emerge das artes tradicionais dos navajos, especialmente a pintura de areia com poderes curativos[12], ou pintura seca, em que freqüentemente não há "topo ou base" para uma imagem, que existe horizontalmente, como a própria terra, e que é compreensível de múltiplos pontos de vista. [Suas abstrações ampliam outra tradição de fronteira transcultural dentro de sua própria nação; em 1964, Despah G. Tut Nez teceu, em dezesseis peças, um cântico navajo completo, *Beautyway* (Caminho da Beleza), baseado nas pinturas de areia seca, e que veio a tornar-se um clássico contemporâneo.] Whitehorse também homenageia os objetos utilitários e vestimentas de seu povo: "Minha esperança é recolocar as mantas de volta ao seu lugar de honra original, em vez de no chão".

A artista de tapeçaria Ramona Sakiestewa por vezes deseja que os seus tecidos sejam *usados* com mais freqüência, porém, tapetes pendurados em paredes são mais valorizados dos que aqueles no assoalho, "assim, fui forçada a um papel 'não-funcional', embora isto esteja realmente nas mãos das pessoas que compram: o trabalho tem o peso de um tapete". Ela gosta de deixar as suas tapeçarias geométricas sem assinatura, como protesto contra o individualismo exagerado da arte de elite; ao mesmo tempo, ela não se denomina a si mesma como tecelã porque "soa como um *hobby* artístico ou artesanato domingueiro" –, e Sakiestewa é, inquestionavelmente, uma profissional.

Sakiestewa personifica muitas das contradições enfrentadas pelas artistas índias na atualidade. Para uma hopi (cuja mãe é irlandesa), ela diz nunca ter pensado no fato de ser uma índia ou uma mulher, quando era criança, e que ainda se ressente em ter que pensar nisso. Porém, recentemente, passou nove meses recriando um acolchoado de penas de peru anasazi, usando técnicas antigas, para o Bandelier Museum, e incorpora em algumas de suas tapeçarias imagens históricas de figuras gravadas em rocha. Mulher articulada, autoconfiante, que viveu e estudou em Nova Iorque e viajou muito internacionalmente, ela tem prazer em destruir sutilmente, em poucos minutos de conversa, o estereótipo da "mulher índia". Como co-fundadora da ATLATL (National Organization for Native American Art), uma líder do Swaia (The Southwestern Association for Indian Arts), a única índia presidente do Mercado Indígena e membro do conselho do Wheelwright Museum, ela exer-

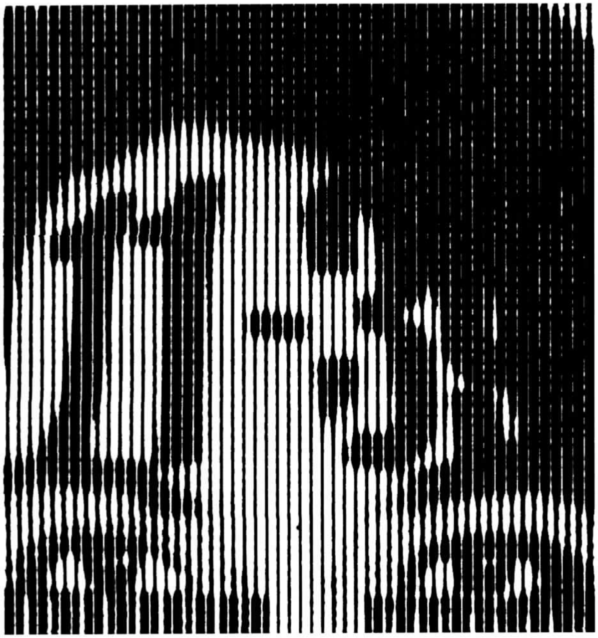
12. Segundo a tradição navajo, as pinturas em areia feitas no chão possuem o poder de curar enfermidades de pacientes colocados sobre elas. (N. da T.)

ce, inquestionavelmente, o papel de modelo para as artistas emergentes, como são todas as mulheres dessa mostra. A própria Sakiestewa tem sido bastante influenciada por índias mais velhas, e ela reivindica um "esnobismo inverso" sobre ser uma mulher, pois as mulheres hopis dirigem as suas famílias: "Existe uma força espiritual nas mulheres índias".

Isso fica extremamente claro na mostra: "Mulheres da Erva Adocicada, do Cedro e da Sálvia". Essas artistas têm lutado contra dificuldades econômicas e situações domésticas, contra discriminação racial e sexual. Armadas com humor e beleza, elas têm suplantado os obstáculos, instruíram-se em ambos os modos, no velho e no novo, e têm desenvolvido uma arte que mantém o contato espiritual com o passado enquanto abre novas portas para o futuro. Além da criação individual, essas artistas estão fortalecendo as suas próprias irmãs e ensinando outras a respeito das realidades da vida nativa. Elas estão proporcionando um fundamento significativo para a interação de culturas distintas, ajudando as não-índias a dar o salto para uma arte que, em sua linguagem de muitas camadas, relembra valores os quais o restante dos Estados Unidos parece ter relegado a um processo de esquecimento.

9. AS NEGOCIAÇÕES DA DIFERENÇA: ARTE-EDUCAÇÃO COMO DESFILIAÇÃO NA ERA PÓS-MODERNA

jan jagodzinski
Universidade de Alberta, Canadá



O Panorama Culturalmente Diverso da Pós-Modernidade: Escrevendo sobre o Terreno da Impossibilidade

Escrever sobre o panorama pluricultural dentro do contexto de arte-educação, em nossos dias, é uma aventura arriscada e uma tarefa "impossível" – impossível porque não há uma clara linha demarcatória separando a ideologia da realidade, mas, ainda assim, embora a ideologia já esteja em ação em tudo aquilo que é experimentado como "realidade", a tensão que mantém viva a *crítica* da ideologia precisa, no entanto, ser mantida. Sem tal esforço, a arte-educação multicultural cai em formas sem esperanças de pluralismo e de relativismo, os quais, devo argumentar, reproduzem a hegemonia branca ocidental existente no pensamento visual como o *West and the Rest* (*O Ocidente e o Resto*) – Chinweizu, 1978. A outra tarefa impossível é de que maneira implementar uma arte-educação culturalmente diversificada sem cair na especificidade que proporciona medidas não

prescritas para o ensino da arte, ou o seu contrário: uma supergeneralização que conduza a um beco sem saída *na prática* artística, a queda numa paralisante posição "politicamente correta" (PC) que, uma vez mais, reproduz a hegemonia sob disfarces pluralistas.

Essas "impossibilidades" da arte-educação pluriculturalista reiteram a estrutura do panorama pós-moderno atual, que pode ser caracterizada como uma "estrutura dissipativa"[1], causando um efeito de *mise en abîme*, de estruturas regressivas em que não pode ser encontrado um centro estável visando uma política de identidade cultural, que exista sem ser problemática. Por um lado, as forças da globalização e do capitalismo transnacional tendem a tornar a cultura homogênea, produzindo um "nomadismo cultural", um ecletismo estilístico feito por artistas vagando no "deserto"[2] global. O etnólogo francês Marc Augé, por exemplo, em seu livro: *Place et Non-place* (*Lugar e Não-Lugar*), discorre acerca da fabricação da "arte-étnica" para turistas em "férias de aventuras", os quais, no "não-lugar" dos aeroportos, podem adquirir "troféus" exóticos disponíveis como lembrança de suas "aventuras", tais como: máscaras de totens africanas esculpidas em Taiwan, tapetes turcos para oração, tecidos em Bangladesh, papiros e esculturas gregas moldadas e distribuídas pela Polônia. Esse descentrado tópico do consumismo cultural capitalista, teorizado por meio de temas de discursos, tende a apoiar tal visão mais cosmopolita, em que os mercados internacionais de arte, auxiliados por corretores de arte como a Sotheby e a Christie, inclinam-se a estabelecer o padrão estético e o preço de mercado. Por outro lado, os efeitos de tal globalização têm provocado um retrocesso nas posições essencialistas, particularistas, étnicas e nacionalistas, que são não apenas reacionárias às forças homogeneizantes da globalização, mas, muitas vezes, apresentam posturas violentas e inflexíveis a fim de manter a sua ortodoxia cultural. Os piores cenários conduzem para formas renovadas de fascismo e a uma *jihad*, na qual o terrorismo, a limpeza étnica e os *fatwas* permanecem nas ordens do dia.

As duas forças, tanto a centrípeta de globalização como a força centrífuga das ortodoxias culturais, que Roosens (1989) e Sollors (1989) denominaram de processos de *etnogêneses*, parecem ser antidemocráticas em suas trajetórias, pois nenhuma dessas tendências permite o desenvolvimento de um hibridismo, ou "terceiro espaço" (Bhaba, 1987), que emerge nas frestas, ou seja, os espaços negativos dessas forças dicotômicas. Dado esse cenário, o que é preciso admitir desde o início é que a própria conceituação de uma arte-educação culturalmente diversificada já pressupõe uma estratégia de preocupação e controle com vistas a um percebido e reconhecido "problema ocidental": isto é, qual é o papel dos Outros[3] da modernidade ocidental, tanto interno como externo,

1. Tomei o termo de Prigogine (1980) na área de teoria do caos na ciência. Barber (1992) usa um modelo similar em sua análise de política global.

2. As metáforas de "viagem" e "deserto" são freqüentemente empregadas em escritos pós-modernos sobre a dispersão de subjetividades (veja Robertson *et al*., 1994). Appadurai (1990) oferece um sumário de cinco pontos dessas forças globais, que são úteis para esse ensaio. São eles: 1) os movimentos de populações de emigrantes, turistas, refugiados, exilados e trabalhadores estrangeiros; 2) os fluxos produzidos por tecnologias e corporações transnacionais; 3) as permutas de financistas multinacionais; 4) os repertórios de imagens e informação distribuídos pelo planeta por meio de jornais, revistas e canais de televisão; e 5) os modelos ideológicos representativos daquilo que se pode chamar de modernidade ocidental: conceitos de democracia, liberdade, bem-estar e direitos humanos, que transcendem as definições de identidades particulares.

3. Perto do final deste ensaio serão introduzidos conceitos baseados na psicanálise. A categoria do Outro é aqui capitalizada para indicar que um paradigma lacaniano está sendo citado e, para distingui-lo do conceito do outro, escrito com "o" minúsculo. O "outro" em minúsculo denota uma relação especular com um rival Imaginário, por exemplo, mãe ou pai. Nesse caso o outro é uma relação narcisista *primária*; uma identificação de gênero em que o sujeito ou reconhece ou rejeita a si mesmo como sua própria imagem. Em contraste, o Outro é uma identificação secundária na qual se a recorre uma relação lingüística para com o interlocutor simbólico. O Outro marca um *locus* de intersubjetividade e, por essa razão, um efeito de identificação *secundária*, isto é, o sujeito deve desviar seu ponto de direção para outro sujeito falante.

real e imaginado, especialmente no contexto de vários imperialismos e colonialismos? Tem havido uma pletora de bolsas de estudo acadêmicas para pesquisar costumes, crenças, comportamentos e valores das minorias étnicas em todos países pós-industrializados, que já trazem consigo uma suspeita de "tradicionalismo" e essencialismo (Areen, 1987). Dentro da própria conceituação de "diversidade cultural", já há um binário de igualdade/diferença em jogo, que exige mais dos declarados padrões universais dos direitos humanos democráticos e das liberdades civis, e que demanda estratégias anti-racistas e anti-opressivas. Isso significa que o multiculturalismo, como conceito de "diversidade cultural", e a crítica ao euro-centrismo americano são conceitos inseparáveis. O multiculturalismo, por si só, conduz a um coletivo acrescentador da cultura mundial, enquanto a crítica ao euro-centrismo americano simplesmente inverte as hierarquias existentes, sem repensá-las ou inquietá-las (Shohat e Stam, 1944, p. 359).

Dadas tais "impossibilidades", podemos começar a escrever dentro desse panorama, buscando por uma pedagogia artística de *intervenção* e rejeitando, primeiramente, o tipo de arte-educação multicultural que é, com muita freqüência, usado pela maioria dos professores nas aulas de arte: a saber, o legado do "humanismo liberal", ou seja, a visão do "entendimento cultural" como uma forma do pluralismo liberal esclarecido, representada de forma arquetípica por Mathew Arnold, na Inglaterra do século XIX, e reproduzida na arte-educação atual por escritores prolíficos americanos, tais como Smith (1988) e Eisner (1987), que parecem continuar essa tradição sem arrependimento.

Sendo PC: Pluralismo Liberal Esclarecido, ou Branco não é uma Cor

Creio que é justo dizer que, em muitas das nações pós-industriais do assim chamado "Primeiro Mundo", a arte-educação como tema (ou "disciplina") tem o seu espaço habitual nas escolas de *ensino fundamental* e secundário, nos quais compete, em meio a outras áreas temáticas, por *status* e reconhecimento. Na maioria das vezes, ela fica numa classificação secundária em relação aos temas disciplinares que são considerados "primordiais" e que exigem continuidade de estudo após o secundário. O *status* da arte como "disciplina" permanece, em geral, como um artifício político para manter a sua viabilidade como uma área de estudo "séria", com o seu próprio corpo de conhecimentos. Sob essas circunstâncias e condições atuais que regem o "currículo oculto" da arte-educação, o caminho mais fácil para conceitualizar e implementar um "componente multiculturalista" dentro do currículo atual da arte (sem considerar a sua abordagem fundamental, por exemplo: temática, estética, baseada em estúdios, humanística, arte histórica, baseada em desenhos, em projetos, na resolução de problemas visuais etc.), configura-se por meio do princípio simples e econômico de "acrescentar." A acomodação no sentido de "acrescentar" a arte de culturas (ou a arte de mulheres, para este tema) traz com isso a força plena daquilo que tem sido caracterizado como o "novo racismo", ou o "racismo civilizado", e até mesmo o "culturalismo plural" (Balibar, 1991). Transportada para dentro do contexto da arte-educação, ela se torna uma forma de "determinismo étnico" (Areen, 1987, p. 23). O que se apresenta como um gesto, antes inocente e "de superfície", democrático, que aparentemente tem todos os valores "corretos" por trás de si – por exemplo, apreciação, respeito e aceitação do direito do Outro de ser diferente –, é mais balanceado ainda por um desejo de acomodação e consenso entre culturas através de formas de compromisso, no cenário educacional. O que mais se poderia pedir? As preocupações de grupos étnicos podem ser acomodadas; a apreciação de outra cultura pode ser conseguida; e o respeito e a aceitação da contribuição de diversas culturas para a condição humana podem ser promovidos. O chamariz pedagógico dessa aproximação liberal é argumentar que não há melhor maneira de conhecer a *própria* cultura de alguém senão

pelo ato de se distinguir as diferenças umas em relação às outras. Como Allison (1987) afirma: "Torna-se claro que qualquer consideração de diversidade cultural pode, na melhor das hipóteses, estar revelando a natureza, o padrão e o desenvolvimento de sua própria cultura" (p. 61). Há uma década, os antropólogos radicais George Marcus e Michael Fischer (1986), de forma semelhante, pediram por esse "desfazer da familiarização pela justaposição intercultural" (p. 157).

Esse gesto de boa vontade, de desejar "conhecer" o Outro, insere-se, para muitos professores de arte, numa estratégia pedagógica (talvez) inadvertida e não intencional de auto-suficiência, na qual a "diferença" é interpretada como uma "variação" (diversidade) benigna e como uma simples "constatação", em vez de suscitar uma questão mais radical e fundamental que diga respeito à "diferença", em termos de relacionamentos de poder que são "historicamente especificados e entendidos como parte de processos e sistemas políticos mais amplos" (Mohanty, 1990, p. 81). O mesmo artifício se repete no discurso do pós-colonialismo. Embora a noção de relatividade mútua e recíproca entre culturas seja central à noção de multiculturalismo (culturas diversas devem chegar a perceber tanto as *limitações*, como as *forças* de suas próprias perspectivas socioculturais: à medida que cada cultura oferece sua singularidade excessiva e, ao mesmo tempo, por meio de um estranhamento salutar, cada cultura deve começar a ver como ela própria é vista por outra), desigualdades de poder e conhecimento que seriam necessários para que essa revitalização possa acontecer permanecem, muitas vezes, obscurecidas. A "troca" intercultural (em geral, fragmentação e apropriação) usualmente continua não reconhecida. As nações poderosas não estão aptas, nem habituadas, a se tornarem "relativizadas". A medida do sucesso cultural global é comercializada através de uma exibição narcisista de sucesso e magnitude – por exemplo, Copenhague foi denominada a "capital cultural" da Europa no ano de 1996 e nem todas as nações podem hospedar os Jogos Olímpicos. Qualquer conversa sobre relativização e limitação induz ao insulto e à vitimação em sentido contrário. A hierarquia de poderes culturais coloca grupos destituídos de poder em espaços historicamente costumeiros de relativização, os quais estabelecem desde logo um desdém pelas culturas dominantes.

As práticas pedagógicas de "permuta artística intercultural" dificilmente são colocadas num campo de ação igualitário. Como Diana Fuss (1994) tem argumentado de modo persuasivo, Franz Fanon (1967) propôs que o sistema de poder e conhecimento que sustentou o colonialismo foi admitido como premissa devido aos clamores dos brancos à categoria do Outro. O branco monopolizou a Outridade "para assegurar uma ilusão de livre acesso à subjetividade [...] Fanon deduz que o negro, sob o regime colonial, encontra a si mesmo relegado a uma posição outra que não a do Outro" (p. 21). Dessa posição de "generosidade" e "respeito" pelo Outro emerge a censura do "politicamente correto" (PC). Tal atitude, perpetuada tanto pelos políticos de esquerda, quanto pelos de direita, em relação à representação cultural, torna-se a força policiadora do "novo racismo", assegurando que fronteiras fechadas permaneçam ao redor de culturas individuais pelo fato de tê-las apresentado "realística" e fielmente, pelo fato de focar-se apenas em "imagens positivas" ou por promover a auto-representação de culturas cromáticas ao apoiar líderes que desejam manter a distância estabelecida e a falta de intimidade entre as culturas.

A intensidade da diferença de uma cultura ocidental mitológica nos dá conta, exatamente, de como esse racismo pós-moderno opera. O evolucionismo do século XIX, isto é, a forma através da qual se dá o progresso do selvagem para o civilizado, é substituído, agora, por um relativismo antropológico do século XX, que trata a diferença humana como "culturas" ou "etnias" separadas e em funcionamento. Nessa distribuição, o mais "primitivo" ou "tribal" – que inevitavelmente significa que povos nativos, ou "Primeiras Nações", no Ocidente, e povos não-brancos e não-ocidentais (outrora no grau mais baixo da escala de evolução) –, recebe, no presente, uma

posição especial e ambígua: que tem sido denominada de *status* de estar "etnograficamente presente" (Clifford, 1989, p. 73). Esse *status*, na taxonomia ocidental de tempo e de espaço da memória histórica linear, coloca vários "contemporâneos etnográficos" não-brancos e não-ocidentais num passado congelado. Cada cultura é "apresentada" e validada como sendo de um tempo ou de uma "tradição" distintos; a sua autenticidade é sempre ameaçada por uma mudança perturbadora (por exemplo, a influência da mídia, do comércio, dos turistas, do mercado de arte exótica etc.). Na maioria das vezes, o rótulo de "autenticidade" é anexado, o que garante a sua "contaminação" pelos contextos coloniais ou pós-coloniais (Kasfir, 1992). A autenticidade na cultura ou na arte de Primeira Nação e de povos não-brancos e não-ocidentais sempre existiu no "passado" – exatamente anterior ao presente –, fazendo-a identificável e, portanto, colecionável (isto é, recuperável) e confinável em várias formas estereotipadas.

Dentro dessa estrutura humanista liberal, artistas representativos de cada tradição são escolhidos e promovidos pelo cânone artístico estabelecido, usualmente por meio de mercados institucionalizados de arte global existentes nas cidades mais importantes do mundo. Conseqüentemente, aqui os conceitos de "acréscimo" tornam o seu trabalho educativo. Para incluir a sua "arte" dentro das salas de aula existentes são criadas certas marcas identificáveis de diferença estereotipada, idiomas raciais e sistemas semióticos de representação, que pressupõem e afirmam tipificações reguladoras e estereótipos culturais, tornando as culturas nativas e povos não-brancos e não-ocidentais identificáveis e utilizáveis em salas de aula. A recuperação e preservação de estereótipos culturais são reproduzidos no currículo educacional de arte por meio de "coleções de gravuras" representativas, que fazem parte do processo de autenticação. Essa atividade hegemônica de apropriação, vista historicamente, foi, em grande medida, um projeto colonial; vista antropologicamente colecionar arte permanece como sendo parte da visão socioevolucionária de colecionar espécimes do Outro, como um ato de "descoberta" e preservação. Sob esse aspecto, a relação de grupos marginais, não-brancos e não-ocidentais, com o "modernismo" (e com o cânone da arte moderna) é um procedimento ambíguo. Eles estão constantemente entrando no "modernismo", porém isso significa que a sua *diferença* é, então, interpretada como saindo de sua tradição e entrando no novo, pelo fato de ceder ou *resistir* ao modernismo, mas *nunca* por produzi-lo. A ponta de produção já está ocupada pela avançada vanguarda capitalista ocidental.

Vendendo a "Diferença": Representando a Divisão Tradicionalista/Modernista

É possível manter tal posição hegemônica devido à maneira pela qual a arte, historicamente, foi definida e institucionalizada no Ocidente e promovida a programas de arte-educação, pela grande narrativa da história da arte (tais como: Arnason, Jansen, Gombrich etc.). Primeiramente, a escritura da história da arte sempre manteve um caráter nacional. A constituição de "nacionalidade" está intimamente ligada às formas culturais de produção. Em segundo lugar, moderno (arte erudita) é uma forma de expressão individualista. O artista como "herói" tem uma longa tradição na arte modernista. A vanguarda como uma expressão do "individual" desde logo separa a arte do Ocidente (modernista) do Outro, que é marcado por significantes como artesanato, folclórico, massa e tribal. Em terceiro lugar, autenticidade e compromissos de garantia de valor econômico são anexados à assinatura artística. Formas artísticas "tradicionais" e a arte do mundo não-ocidental, em geral, não têm assinatura do artista (Price, 1991). O artista sem rosto veste a face da tribo inteira, que carece ou que tem uma ausência de desenvolvimento histórico. Assim, a autenticidade é transferida para uma classificação étnica, tais como a Arte Índia, a Arte da Oceania, ou com um rótulo contendo até mais especificações – por exemplo: a Máscara Fang do Gabão, na África Ocidental.

Mesmo quando um nome é aderido a um artefato, é tão pouco aquilo que se conhece do artista em contraste com o cânone artístico euro-americano que, de qualquer modo, isso faz pouca diferença na compreensão da obra.

A história heróica da arte masculina, tal como ensinada nas escolas, repete essa lógica binária de tradicionalismo e modernismo. Artistas aborígenes e artistas de cor são apanhados e apropriados por essa lógica contraditória. A dialética modernista/nacionalista é o reduto em que a maioria dos artistas pós-coloniais e diaspórios têm para navegar (ver especialmente Jordan e Weedon, 1995, cap. 12; Roberts, 1994). Pelo menos quatro dessas estratégias de navegação podem ser identificadas. 1) Com o fito de receber subvenções, comissões e bolsas de estudo, eles se vêem forçados a representar o "jogo multicultural" e a produzir "arte étnica", que é considerada como representativa de suas origens e tradições étnicas. Artistas americanos mexicanos devem produzir a arte representativa de um "chicano" ou de um "latino". Enquanto aos artistas norte-americanos e europeus é permitido pesquisar outras culturas, enriquecendo desse modo o seu próprio trabalho e as suas perspectivas, espera-se dos artistas de cor e de afiliação étnica que produzam apenas trabalho dentro do cenário e das tradições artísticas ligados ao seu lugar ou origem. 2) Há muitos artistas do "Terceiro Mundo" (isso se aplica igualmente à diáspora asiática) que acham esse "jogo" conveniente às suas intenções. Por meio de sua cumplicidade em relação a esse binarismo de tradicionalismo e modernismo (ajudado e encorajado por ricos colecionadores, que se autodenominam embaixadores dessas culturas), eles se tornam *os* representantes de suas nações. Sua obra é selecionada para a Bienal de Veneza, exibida em embaixadas ao redor do mundo e vendida nos mercados internacionais de arte de Londres, Paris, Nova Iorque, Berlim, Milão e Tóquio. Uma marca particular, quase estereotipada, de "autenticidade" que vende bem, pois ela exibe referências folclóricas secundárias de um discurso internacional homogeneizado (veja Néstor, 1994). As "Japonesarias", por exemplo, são quase sempre associadas a uma estética contemplativa da natureza enraizada nas tradições do zen-budismo da Ásia oriental clássica (tal como a arte do renomado artista japonês americano Isamu Noguchi), em vez de estar associada à mais controversa arte japonesa de crítica social (veja Maclear, 1993). 3) Os artistas que tentam desconstruir o binário tradicionalista/modernista, vêem-se impossibilitados de fazê-lo facilmente. Eles são apontados como não sendo "suficientemente autênticos", ou se não estão em conformidade com a separação da divisão entre pré-moderno e moderno, a sua arte é criticada por ser inautenticamente "ocidentalizada"; colocando-se de maneira simples: eles são acusados de imitadores ou de copiadores. Não há diálogo entre culturas, somente apropriação por artistas de cor. O universal é "nosso", o local é "deles", repete essa estrutura liberal. 4) Finalmente, parece até que, quando os artistas de cor são legitimados dentro do *establishment* da arte e reconhecidos pela omissão deles no cânone modernista, acontece com freqüência que os críticos "brancos" de esquerda, administradores de museus e curadores que fazem toda a programação multicultural, escrevem as justificações teóricas para tais exibições. Eles determinam o contexto para interpretar a conjunção das práticas culturais artísticas, da produção e das realidades econômicas, políticas e sociais, sem prover a possibilidade de artistas e críticos de arte negros, de esquerda, terem um foro para falar e escrever para si próprios[4].

Parece-me que não há escapatória do campo minado da política artística multicultural caso esta permaneça acorrentada a um mundo da arte já predeterminado por idéias iluministas de individualidade, de vanguarda, de

4. Tal acusação, por exemplo, foi invocada por Michele Wallace (1991) com referência ao *The Decade Show: Frameworks of Identity in the 1980* (*A Mostra da Década: Estruturas de Identidade na Década de 1980*), uma exibição conjunta do New Museum of Contemporary Art e o Museum of Contemporary Hispanic Art, em Nova Iorque, em 1988, organizada por Marcia Tucker, sob a curadoria de Laura Tippi e Gary Sangster do New Museum, e Julia P. Herzberg do Museum of Contemporary Hispanic Art. Wallace argumenta que essas feministas brancas determinaram, virtualmente, a recepção teórica da exibição.

progresso, de valor e originalidade da arte, e pelo talento do artista em produzir um objeto de arte que transcenda o culto e o valor comercial. Cornel West (1990) argumenta que tais contradições constituem o espaço oximoro das "novas formas de política cultural da diferença". O artista de cor deve "morder" a mão que o/a alimenta a fim de permanecer crítico em relação ao próprio sistema que reproduz tais binários.

Arte & Cumplicidade da Arte-educação: Neoprimitivismo e os Prazeres do Erotismo

Esse programa de incorporação e refreamento que venho descrevendo é exemplificado de forma modelar pelo currículo multicultural de arte do The Getty Center For Education in the Arts (veja jagodzinski, 1996), no qual a taxonomia de culturas como o Outro, na América, está organizada com a ausência visível da cor "branca" nessa representação. A ausência do branco como uma cor repete-se na recomendação de Roger Tomhave's (1992) para um currículo de arte-educação multicultural baseado nos mesmos princípios liberais humanísticos. Deve-se ter claro, desde o princípio, que tais currículos são *ambos* racistas, e que, ao mesmo tempo, parecem anti-racistas. Por colocar a "Outridade" como uma categoria especial de "entendimento", demonstrando admiração pelo que está faltando na cultura e na história da arte ocidental, o programa permanece não-ameaçador contanto que essa Outridade não se torne um sujeito ativo, e então, desse modo, comece a questionar e a definir o curso estabelecido da história da arte. Tal argumento não tem nada a ver com o racismo individual dos educadores de arte que trabalham para o The Getty, que quiçá podem ser sinceros e compreensivos com o Outro; o que está em questão tem a ver com o poder da instituição para controlar as forças do mercado e disseminar tal ideologia curricular multicultural nas escolas.

Os educadores de arte inculcam esse humanismo liberal de desigualdade multicultural de várias outras maneiras. Primeiramente, e de forma mais óbvia, ao reproduzir uma história da arte euro-americana, na qual os empréstimos culturais do modernismo do Outro, no Ocidente, têm sido unilaterais e *sem* reconhecimento. Como vários críticos têm esclarecido, os fundamentos do modernismo estão baseados na apropriação do "primitivismo" (Clifford, 1988; veja esp. Jordan e Weedon, 1995, parte IV). Em termos teóricos discursivos, a "arte primitiva" "originou-se" como objeto discursivo nas duas primeiras décadas do século XX, especificamente em Paris, na França. Paudrat (1984) sustenta que: "Paris, mais do que qualquer outra cidade, tornou-se o ponto de convergência para a propagação de idéias e atividades que conferiram à arte africana um papel essencial na formação da sensibilidade ocidental" (p. 25). Objetos tais como máscaras, estátuas esculpidas e totens da África e da Oceania começaram a ser distinguidos como objetos de importância artística, mais do que simplesmente artefatos de crenças e costumes nativos. Daí, juntamente com a idéia de que a filogenética do desenvolvimento artístico das crianças repetia a ontogenia da raça humana, visto que a arte infantil era mais "inocente", "pura", "livre" e destituída da rigidez da industrialização – o "primitivismo" tornou-se incorporado aos movimentos modernistas na virada do século.

Dependendo do movimento artístico, a arte "primitiva" adotou inflexões distintas. Para os expressionistas (especialmente os do Die Brücke), e para os simbolistas, o que interessava era o poder espiritual primitivo. Eles procuraram produzir um profundo efeito emocional – metafísico ou espiritual – nos seus espectadores. Os artistas do Die Brücke tentaram viver como pessoas "primitivas" em sua rejeição à vida familiar burguesa e aos valores burgueses pelos quais haviam sido criados. O sexo deveria ser experimentado em seus termos crus, orgásmicos. Isso significava viverem nus com suas modelos, durante as férias de verão, e *praticar a camaradagem* sexual. Para Picasso e os membros do movimento cubista, foram as máscaras da África Ocidental (Benin e Ioruba) que forneceram os princípios e elementos for-

mais, bem como o estilo da colagem, para fugir das formas ocidentais de homogeneidade (unidade), profundidade e perspectiva, a fim de alcançar o achatamento da forma, a ênfase na superfície da tela e a heterogeneidade. O primitivismo, para movimentos niilistas tais como o dadaísmo, com suas *performances* antiarte, antiburguesia e antiguerra, significava força primordial e impacto emocional, em que expressões de sentimentos e idéias elementares permaneciam incólumes aos valores decadentes ocidentais. Finalmente, os surrealistas adotaram os aspectos mais fantásticos e fetichistas do primitivismo (particularmente os dos índios norte-americanos e da Oceania); o poder e a magia do inconsciente que o modernismo perdera puderam ser recuperados porque tal imaginação estava ainda preservada no Outro. Para eles, a "mente primitiva" podia ser penetrada através da "passividade cósmica" que os artistas "primitivos" e "étnicos" demonstravam, por meio de uma arte que se dava sem controle consciente, regida somente pela tradição e pela intuição. A arte era uma evocação da realidade subjetiva (inconsciente), uma recuperação do animismo e a força de viver em harmonia com a natureza, na qual arte e vida eram inseparáveis. Existe uma história similar a ser contada sobre a apropriação do "orientalismo" pelos artistas ocidentais que, como a obra pioneira de Edward Said (1978) demonstrou, constituiu-se numa construção feita pelo homem em vez de uma situação geográfica. A predileção européia por coisas do Oriente, no final do século XIX, teve uma influência ativa na arte de Bonnard, Vuillard e Van Gogh.

Todos esses movimentos artísticos reproduziram a lógica binária de raça: Ocidente/primitivismo. Eles recapitulavam um interesse pelo Outro não como um recurso justo de permuta cultural, mas usando antes o primitivismo e a diferença do Outro como uma forma de atribuir à "arte primitiva" (e ao "primitivismo" da arte infantil), feita por artistas da modernidade, tudo aquilo que o Ocidente tinha (supostamente) perdido durante a sua industrialização: sua espontaneidade, espiritualismo, emotividade, irracionalidade, magia, sentidos corporais, inocência e o paraíso perdido do surreal. Assim o fazendo, apesar de esses artistas pensarem que eram anti-racistas, eles estavam, de fato, criando e reforçando um binário lógico de racismo estereotipado e de suas práticas, as quais atribuem uma lógica essencialista ao Outro ocidental (Jordan e Weedon, 1995). Nessa lógica, os negros eram exóticos e ativos musical, física, emocional e sexualmente. De acordo com Bell Hooks (1992), essa é uma outra maneira de "abocanhar um pedaço do Outro" (p. 23), em que os não-brancos são vistos como mais exóticos e experientes sexualmente porque eram diferentes. Bell Hooks relacionou o desejo masculino de rapazes brancos por encontrar a diferença sexual não-branca como uma forma de perder a sua virgindade e entrar no mundo da "experiência". Essa mesma lógica racial aplica-se, atualmente, ao turismo sexual da Ásia.

A sexualidade do corpo do Outro primitivo tem uma longa história nos discursos de colonização, escravatura e imperialismo cultural: da controvérsia que envolve os encontros de Gauguin com as taitianas da Polinésia[5] aos exemplos recentes tomados da cultura popular. Escrevi parte deste ensaio enquanto a centésima Olimpíada, em Atlanta, estava ocorrendo. Michael Johnson, o medalhista de ouro dos 110 metros com barreiras, e agora o detentor do recorde mundial para os duzentos metros, tornou-se o símbolo da comercialização capitalista do corpo do homem negro. O corpo negro que era "desejado" por seu trabalho na escravidão é, agora, comercializado como signo primitivo do selvagem, da força física ilimitada e do erotismo desenfreado. Johnson, por exemplo, tirava a sua camiseta regata regularmente após cada corrida, a fim de ostentar seu torso. As revistas masculinas sobre aptidão física e corridas estamparam, por toda

5. Tentei considerar as diferentes controvérsias envolvendo o legado de Gauguin (ver jagodzinski, 1996). Griselda Pollock (1994) oferece uma leitura feminista das indiscrições de Gauguin com a mulher taitiana, comparando o seu casamento com sua esposa taitiana de treze anos (Teha'amana, Ofertadora de Força) com a sua esposa sueca (Mette) como uma viagem de busca sexual, ou seja, o privilegiado branco do Ocidente que fala para o Outro nativo.

1. Trinh T. Minh-há, Aço de *Reassemblage (Remontagem)*, 1982, filme colorido, 16mm (40 minutos). *Reassemblage (Remontagem)* é o primeiro dos três principais filmes "intertextuais" de Trinh, que foi criada no Vietnã, veio para os EUA nos anos de 1970 e, depois, lecionou no Senegal. Sobre o filme, escreveu: "Alguns o chamam de documentário, eu o chamo de Não-Arte, Não-Experiência, Não-Ficção, Não-Documentário. Dizer alguma coisa, nenhuma coisa, e permitir que a realidade entre. Que me capture. Isto, como sinto, não é nenhuma capitulação, os contrários se encontram e se acasalam, e eu trabalho melhor nos limites de todas as categorias". O filme reflete o deslocamente da cineasta, dos temas e do espectador.

primavera e verão, o torso nu, esculpido, e a "corrente de ouro" de Johnson (o significante da coleira da escravatura transformada em uma corrente de ouro de sucesso), em vários anúncios da Nike. O melhor deles foi o dos óculos de sol Ray-Ban, que mostra uma foto em preto e branco da parte superior do corpo de Johnson, suado, esculpido, marcado de músculos, óculos empoleirados em sua cabeça, e o olhar direcionado para a câmara com os dizeres: "Dê uma boa olhada".

Ao estudar a arte do Outro, tem-se imediatamente a idéia de que surge um interesse em conhecer o Outro. Mas este não é sempre o caso, dados "os papéis de propriedade que os ocidentais têm conferido a si próprios quando se referem à arte dos Outros" (Sally Price, 1991, p. 65). Ligado a essa autenticidade e exotismo, tem havido um certo zelo ou renovado "impulso vitalista" dos educadores de arte quando fazem o trabalho etnográfico pedagógico com povos da Primeira Nação, em que a "aura" de arte pode ainda ser preservada pela identificação de certos objetos de culto[6]. Essa é uma forma renovada de "primitivismo"; um neoprimitivismo *sem os seus fundamentos absolutistas*, no qual formas de "espiritualismo" nativo e de fetichização[7] antropológica ficaram encobertas pela significação ecológica, como outra nova ratificação, ainda, de uma fuga da sociedade pós-industrial de consumo, que é vista como um anátema à arte de expressão artística "pessoal". O exemplo mais ostensivo disso vem por meio de filmes de grande sucesso de Hollywood, como *Dança com os Lobos*, em que Kevin Costner se torna o primeiro "branco-índio-greenman" da tela. Num mundo pós-moderno do simulacro de Baudrillard, a perda da "espiritualidade" que influenciou a prática do modernismo[8] deu lugar a uma nova cruzada visando a sua recuperação. Artefatos como: cachimbos da paz, o estudo das danças *pow wow* e *sweats* (veja Valaskakis, 1993) tornaram-se fetichizados como uma forma de fascinação pelo Outro, o que, mais uma vez, reitera uma variação benigna da diferença (*e.g.* Stuhr *et alii*, 1992; Stuhr, 1995).

Somado a esse fetichismo de artefatos e ao exotismo do Outro, ocorre um voyeurismo que segue em procissão a trajetória "aureática". Leitores da *National Geographic*, por exemplo, talvez neguem serem cúmplices de tal olhar turístico. Não obstante, Rutz e Collins (1993) analisam as representações textuais dessa revista "antropológica" para justificar tal afirmação. Uma forma particularmente vil desse voyeurismo, têm sido os passeios turísticos que conduzem os ricaços brancos norte-americanos e europeus pelas favelas do Rio de Janeiro, em ônibus abertos, a fim de que possam fotografar a "beleza" das classes menos favorecidas. Essa é a forma pós-moderna de "favelização" entre as classes e etnias menos favorecidas. O ônibus pára regularmente em lugares pré-selecionados para que os turistas possam conversar com os nativos e ouvir quão "orgulhosos" eles estão dos seus pequenos, abarrotados, porém *bem-cuidados* barracos. Não somente tal turismo alivia a culpabilidade branca, mas também alguns dólares turísticos encontram, realmente, o seu caminho de volta aos bolsos "nativos" e para as suas representações "naturais" de autenticidade. Podemos imaginar excursões a reservas, vilarejos de "negros" e quarteirões mestiços nas

6. Objetos de culto são objetos inanimados que têm a atribuição de poderes de talismã e mágicos. Por "aura" me refiro ao famoso argumento de Walter Benjamin que o equaciona com "autenticidade", "autoridade" e existência "única" da arte tradicional. Ele deduz que a aura é algo inerente a um objeto estético, algo que se torna perdido com a reprodução mecânica da arte. Está associado ao valor do "culto" que gozava a obra de arte, antes do advento da fotografia, que significava que uma "atitude" em relação à obra de arte era uma questão mais importante do que aquela inerente à ela. Veja *Studies*, vol.35(3), 1994, para uma representação de posições etnográficas multiculturais que exemplificam tal neo-primitivismo.

7. Fetichismo antropológico, originário do português "feitiço," está associado à etnografia imperialista, em que é referido às formas religiosas "heréticas" das culturas da costa ocidental africana que perturbaram e assustaram os portugueses do século XVI e os mercadores holandeses do século XVII. O objeto de fetiche pode receber seu poder de uma deidade (veja Lorraine Gamman & Merja Makinen, 1994, pp.16-21).

8. Aqui estou me referindo à questão do sublime que o expressionismo abstrato desenvolveu e a recuperação do "primitivismo", muito debatida pelos artistas modernistas, como uma maneira de substituir o que o ocidente perdeu com o seu impulso tecnologizante.

principais cidades, o gueto e o Bantustão como o novo, ainda inexplorado e "não contaminado" território virgem de futuros "safares" turísticos. Esses são territórios perigosos, nos quais o turista, sob outras circunstâncias, poderia provavelmente ser esfaqueado ou roubado pelo elemento criminoso que lá é criado.

Estar ciente de tais apropriações e do abuso opressivo do Outro, sob a aparência de benevolência e amparo, significa que não é mais viável evitar as implicações da "diferença" na arte-educação, bem como apresentar todo trabalho de arte das pluriculturas como tema para formas universais simplificadas da crítica formalista, como ela se desenvolveu há quase duas décadas por Edmund Feldman (1970) e Elliot Eisner (1972) no contexto norte-americano, a qual, infelizmente, ainda é praticada de forma tão ubíqua pela arte-educação. O formalismo desfaz a diferença em mesmice, a qual, então, reinstala o Outro racial e cultural. O olhar voyeurístico do "ônibus turístico da favela" é, talvez, apenas uma diferença em grau e não em espécie quando se discute o olhar de apropriação de algum dos mais importantes movimentos artísticos da arte ocidental do século XX. A crítica mais radical da diferença é reconhecer que a "arte", ela mesma, é um conceito ocidental que existe apenas na diferença, um objeto distinto do discurso filosófico do Iluminismo, e que a história da arte permanece basicamente nacionalista e heróica. Qualquer mudança radical rumo a uma arte-educação culturalmente diversa necessitaria reescreverem-se discursivamente todos os três termos: arte, história da arte e nação, o que seria, virtualmente, um anátema para o atual currículo de arte-educação.

O Terceiro Espaço de Hibridismo e as Dificuldades de um Multiculturalismo "Pós-Colonial"

Se o tipo de trajetória desenvolvida acima deve ser evitada, quais outras direções podem ser tomadas? No fim dos anos de 1980, diversos críticos influentes, negros, "britânicos" pós-coloniais, em particular Stuart Hall (1987, 1988, 1990, 1992), Homi Bhabha, (1987, a, b; 1988, 1992) e Paul Gilroy (1987, 1990-1991, 1992), debatiam-se pelo conceito de colocar o multiculturalismo nos termos do *hibridismo* ou cruzamento, no qual a "diferença" deveria ser estrategicamente utilizada ao se incorporar outras influências. Homi Bhabha (1988), por exemplo, propôs a construção de um "terceiro espaço":

> É significativo que as capacidades produtivas deste terceiro espaço tenham uma origem colonial ou pós-colonial. Devido à boa vontade em se aterrizar nesse território alienígena [...] é possível revelar-se que o reconhecimento teórico do espaço dividido desse enunciado pôde abrir caminho para a conceituação de uma cultura internacional, baseada *não no exotismo ou no multiculturalismo da diversidade de culturas*, mas na inscrição e na articulação do hibridismo da cultura [grifos meus].

Esse "terceiro espaço", ou "perspectiva intersticial", implica uma postura política na qual uma troca de valores, significados e memórias pode ter lugar mesmo sob as circunstâncias da *incomensurabilidade*, isto é, entre comunidades que jamais podem ser colaborativas e dialógicas – e que podem até ser antagônicas entre si. Tanto Stuart Hall quanto Paul Gilroy manifestam-se por uma "política de transfiguração" (Said, 1922), isto é, uma ética da diferença que encoraja e expressa uma atitude baseada na liberdade de mover-se cruzando as margens e as fronteiras a fim de perseguir novos sentidos do *self* e do Outro. O resultado desse espaço cruzado, "negociado", de *diferença em processo*, é um "objeto de arte transcultural", administrado pela "dupla-escritura" de uma lógica de ambos – e/ou – ou mesmo da lógica múltipla e/e. Henry Louis Gates (1987), um influente crítico negro, escrevendo na área de literatura afro-americana, defende um conceito similar que ele denominou como "significação crítica". Baseando-se na obra de Mikhail Bakhtin, tem-se que o relacionamento entre culturas seria dialógico, em que as intertextualidades seriam reconhecidas em "ambos os lados" (veja Stam, 1988).

O movimento pela conceitualização da diversidade cultural, no fim da recente década de 1980, em que a

auto-identidade estava baseada no hibridismo, pretendia uma crítica anti-essencialista de estética e identidade cultural, posição essa apressada pelas forças do movimento globalizadas, mencionadas anteriormente. A identidade híbrida foi claramente associada às margens e fronteiras, à migração e às diásporas, aos refugiados políticos e às subseqüentes e necessárias refigurações de "lar" e "nação". O "nomadismo" dos "sem-teto" tornou-se a nova norma que deslocou tanto a soberania das culturas nacionais como a da cultura humana universal, promovendo a potencialidade para uma nova forma de "ideal cosmopolita nas artes" (veja Wollen, 1994) e, igualmente, aumentando a diversidade da subjetividade. Esse discurso anti-essencialista do Ocidente tem sido, em ampla escala, construído a partir das exauridas estratégias da primeira onda de radicalismo que afirmavam as diferenças raciais e culturais, porém, de nenhum modo significou uma liberação das identidades opressivas. Hall (1988) resumiu aquele conflito como:

> As relações de representação têm sido desafiadas, primeiramente, pelo *acesso* aos direitos de representação de artistas negros e dos próprios trabalhadores negros da cultura, e, em segundo lugar, pela *contestação* da marginalidade, da qualidade estereotipada e da natureza fetichista de imagens de negros pela contraposição de uma imagem "positiva negra" (p. 28).

Boa parte da teoria cultural recente tem, conseqüentemente, adotado um modelo de identidade cultural que é de dupla codificação: nem isto nem aquilo, mas isto *e* aquilo. O resultado tem elaborado novas versões de uma política de montagem e hibridização, na qual a noção do artista de oposição, como estando do lado "de fora", tem-se modificado para outra noção, na qual ele ou ela estão trabalhando "do lado de dentro". Essa lógica paradoxal – ambos e/ou – tornou-se agora a "nova política cultural da diferença" para a década de 1990 (Cornel West, 1990). Para expressar melhor: essa não é uma política de assimilação, mas o reconhecimento de que não há espaços privilegiados ou fontes simbólicas que possam assegurar autonomia cultural. Na busca de uma cultura não-racista, a afirmação tem sido no sentido de que a *identidade é um assunto de contingência política e não ontológica, um reconhecimento de que os sujeitos são encontrados "no meio de" domínios ou espaços liminares de diferença como raça, classe e gênero, nos interstícios em que esses domínios se interceptam.* Stuart Hall (1990) apresenta isso da seguinte forma:

> A experiência da diáspora, como eu a entendo neste contexto, é definida não pela essência ou pela pureza, mas pelo reconhecimento de uma heterogeneidade e diversidade necessárias: pela concepção da "identidade" que vive com e por meio da diferença, e não apesar dela: pelo *hibridismo*. As identidades da diáspora são aquelas que estão constantemente, de novo, produzindo e reproduzindo a si mesmas por meio da transformação e da diferença (p. 235).

Em outro contexto, seguindo aquilo a que ele se refere como sua postura "notória" frente à emergência dessas "novas afiliações étnicas", Hall (1992) reconfirma a sua antiga postura não-essencialista ao continuar a manter que o significante/negro deve ser entendido em termos históricos e culturais, os quais retiram a historicidade da diferença daquilo que é natural, biológico e genético. É a diversidade e não a homogeneidade da experiência artística negra que Hall favorece. Agora, porém, ele "traz à tona" a complexidade desse hibridismo para uma política cultural ao identificar como a experiência negra é ainda mais descentralizada pelo gênero, sexo e classe. Tal mudança é significativa, pois o discurso multicultural teve, na década de 1990, uma tendência de centrar-se por meio de tentativas feitas por escritores, artistas e teóricos, de estabelecer relacionamentos e *parentesco* com questões de gênero, sexualidade, classe e etnia. Hall questiona quaisquer dessas transferências fáceis. Mercer (1990), igualmente, vê isso como a questão do "aspecto adverso da diferença, que poderia ser denominado *o desafio da mesmice*" (p. 426). Michele Wallace (1990;1991), que se distingue também por ser filha de Faith Ringgold, levanta o mesmo problema concernente

às artes cênicas multiculturais em Nova Iorque – certamente uma das cidades mais exemplares onde, para os diversos discursos multiculturais, são dados quase que imediatamente avaliação e atividade prática –, argumentando que as feministas brancas de esquerda, que são sinceras na sua tentativa de abrir um espaço dialógico para o Outro (neste caso, as afro-americanas), acabam por representá-las mal ou por apropriar as suas vozes. Os antagonismos de gênero, preferência sexual e classe recusam-se a ser claramente alinhados, fazendo com que seja impossível a possibilidade de o significante/negro ou de qualquer outro significante de cor aglutinar-se ao redor de um único eixo de diferenciação. Um exemplo simples é oferecido por Bell Hooks (1992), que critica Spike Lee por sua misoginia e representação simplista da masculinidade negra.

O hibridismo artístico, como teorizado acima, em geral, apresenta o choque de culturas com resistência e raiva, freqüentemente recontando a experiência diária de vida numa sociedade multiétnica[9]. Tal perspectiva artística, que trata das implicações políticas de uma identidade forjada pelas histórias coloniais convergentes e conflituosas, deve ser separada do "hibridismo pós-colonial" artístico de uma arte cosmopolita celebrada por muitas exposições de "Arte Mundial" e galerias transnacionais já mencionadas na primeira seção. Elas repetem, em geral, o tropo nativo/Outro que exemplifica tais figuras como a própria arte "transcultural" colonial de Gauguin (veja n. 5). Refiro-me aqui à critica feita às práticas de curadoria dos assim chamados "objetos transculturais", que são destinados a exemplificar a corporificação cosmopolita de uma sensibilidade "pós-colonial", isto é, o enriquecimento mútuo da permuta entre parceiros *iguais* na indústria cultural. Annie Coombes (1992; 1994), Anne McClintock (1995) e Ella Shohat (1995), do New Museum of Contemporary Art's Education Department, apontam que tais permutas, quando alcançam ascendência acadêmica, tanto nas instituições educacionais quanto culturais (por exemplo, museus, galerias de arte internacionais, embaixadas, bienais etc.), mascaram uma recusa e uma desaprovação do Outro. Bom exemplo desse disfarce aconteceu em minha própria província, em Alberta, no Canadá, onde a galeria Glenbow Art, em Calgary, fez a curadoria de uma exposição, "The Spirit Sings: Artistic Traditions of Canada's First Peoples (O Espírito Canta: Tradições Artísticas dos Primeiros Povos do Canadá"), que coincidiu com as Olimpíadas de Inverno, em janeiro de 1988. Essa exposição era não apenas sobre arte tradicional, mas, também, sobre o possível trabalho híbrido feito pelos "Índios Canadenses". Para atrair a atenção aos quarenta anos de luta em prol da devolução de suas terras, o Lubricon Lake Cree organizou uma demonstração e boicotou os Jogos Olímpicos. A própria exposição gradualmente tornou-se o foco do boicote, pois a sua simples existência fora apenas possível graças a uma ajuda substancial da Shell Oil Canada Ltd. – que estava precisamente perfurando, numa área pertencente à terra reclamada. Bernard Ominayak, chefe da Lubricon, falou sobre a ironia de se mostrar artefatos dos índios da América do Norte a fim de atrair pessoas às Olimpíadas de Inverno, que fora organizada por interesses que ainda estavam procurando, ativamente, destruir os povos da Primeira Nação.

9. Exemplos de tais artistas podem ser encontrados, de imediato, no periódico *Third Text*. Entre os mais conhecidos, estão: Carlos Capelán, Nuno Ramos, Kay WalkingStick, Gordon Bennett, Adrian Piper (veja esp. Wilson, 1991), Saleen Arif, David Hammons, Supta Biswas, Eugenia Vargas, Lorna Simpson e, em especial, Todd Ayoung, que a meu ver exibe o tipo de estética multicultural crítica que eu defenderia para a sala de aula. Não é a sua cor ou a sua origem que são importantes; na verdade, ambas são ambiguamente representadas em sua biografia, mas é o seu compromisso com o Outro oprimido e a sua tentativa de modificar o olhar racista que o são (veja Taylor, 1995). Jordan e Weedon (1995, p.435) listam um quarto de página de artistas britânicos de cor que tomaram parte na controversa exposição: *The Other Story: Afro-Asian Artists in Post-War Britain* (*A Outra História: Artistas Afro-Asiáticos no Pós-guerra Britânico*, inverno de 1989-1990, na *Hayward Gallery*, em Londres). Encabeçando a lista estava Rasheed Araeen, que tornou o *Third Text* possível. Os textos escritos de Araeen são privilegiados por Jordan e Weeden devido a sua análise desconstrutiva do relacionamento do artista pós-colonial e da arte britânica institucionalizada.

As Limitações da Política Antiessencialista

Essa postura antiessencialista pós-estruturalista, desenvolvida primariamente pelos estudos culturais dos negros britânicos, desconstruiu o binarismo que existe entre aquilo que são as identidades culturais "autênticas" e as "inautênticas". Isso, porém, provou ser de difícil aplicação em alguns aspectos. Gayatri Spivak (1988), naquele que se tornou um ensaio muito citado e importante, "Can the Subaltern Speak?" (Podem os Subalternos Falar?), pedia por um "essencialismo estratégico" que – colocado de maneira franca e crua –, perdoava o "racismo" e o "nacionalismo" em certas situações para alcançar fins políticos. Na atualidade do assim chamado globo "pós-colonialista", essa estratégia parece ser mais problemática tendo em vista uma política estética e separatista, tal como o afro-centrismo, a *negritude* (como desenvolvida primeiramente por Aimé Césaire, Léopold Senghor e W. E. B. DuBois) e a construção de uma negritude nacional hegemônica (um planeta negro) pelos negros americanos, para os quais a "raça" continua a ser colocada no centro da pauta como forma de não esquecer a escravidão do passado, e na qual uma "esfera pública negra" é ativamente procurada pelos artistas (*e.g.*, Manthia Diawara, 1992); ou, quando essa estratégia é aplicada a uma consciência artística diaspórica que é essencializada pelo conceito de exílio e uma subseqüente perda de origem, ela conduz ao desejo de recuperação de uma pátria e de uma identidade fictícias. Tal fenômeno conduz diretamente à experiência comum de comunidades de "fortaleza" étnica, em que filmes de vídeo étnicos (usualmente vendidos ou alugados nas mercearias locais), canais de televisão e estações de rádio étnicos, permitem a imigrantes e exilados deleitarem-se nas fantasmáticas paisagens de sua pátria perdida. Eles se mantêm imersos em suas línguas maternas, vivendo dentro dos códigos culturais de um lar imaginário aninhados dentro de uma sociedade hospedeira (veja Naficy, 1993).

Por outro lado, "o crachá racial" do essencialismo parece mais aplicável às culturas aborígenes através do globo – por exemplo, os Maoris e os Aborígenes Australianos, os Esquimós (Innuit), os povos da Primeira Nação da América do Norte, Escandinavos, os Dias (minoria chinesa, de língua thai) etc. que, por causa da colonização e do genocídio perderam a sua herança antigamente próspera. Uma política essencialista de identidade, aqui, é "abordada principalmente em termos de origens, como algo que é dado, como algo que é nativo, como algo inerente ao lugar ou à descendência, à territorialidade ou à genética, ou mesmo como algo que é indiretamente, na melhor das hipóteses, descoberto ou sabido" (Wollen, 1994, p. 189). Em países capitalistas como os Estados Unidos da América, o Canadá, a Austrália e a Nova Zelândia, onde o acúmulo de riqueza material e propriedade é considerado como valor de poder e prestígio, devemos nós esperar que os Aborígenes Australianos, os Maoris e os povos da Primeira Nação "desistam" de suas terras aborígenes e dos acordos de tratados, de suas demandas com referência aos seus artefatos "roubados" por museus e que não representem o jogo "capitalista"? Têm eles alguma escolha para não o fazer?

Exposto isso, o essencialismo racista torna-se, nesses casos, extremamente difícil de negociar produzindo identidades contraditórias apanhadas numa trama de tempo passado e presente. No Canadá, por exemplo, uma mulher da Primeira Nação perde os seus direitos do tratado à terra caso contraia casamento com um "branco". Essas exclusões, não obstante, são reiteradas e reforçadas dentro das próprias tribos. Em alguns casos, o direito ao *status* indígena é conferido àqueles que têm menos aparência exterior do estereótipo "índio". Nos Estados Unidos, a Lei Pública 101-644, do Ato sobre a Arte e o Artesanato Indígena, de 1990, regula especificamente aquilo que é e aquilo que não é produto "indígena", assim como quem tem o direito de produzir tais artes e artesanatos. Essa lei, virtualmente, não tem efeito, já que elimina muitos artistas nativos que malograriam ao serem reconhecidos como índios sob regulamentos federais dos Estados Unidos, visto que eles não teriam "sangue" suficiente de nenhuma tribo (Fung, 1993, p. 22). Os Métis, no Ca-

nadá – que não são nem índios nem brancos, mas que são um híbrido de ambos –, não recebem nenhum *status* especial; ademais, eles são discriminados por "ambos os lados" pelo fato de serem tanto não-índios, quanto não-brancos: por isso, tornaram-se extremamente cônscios de seu *status* representativo. Na província de Alberta, no Canadá, a Sociedade Mestiça, em 1988, insistiu para que a sua representação, nos novos livros de textos sociais para escolas de primeiro e segundo graus, não incluísse as questões psicológicas que eles poderiam ter sofrido ao se ajustarem à sociedade canadense. Eles também conseguiram modificar o *status* do seu herói cultural no currículo escolar. A *Rebelião*, de Louis Riel, foi oficialmente mudada para a *Resistência*, de Louis Riel, a fim de mostrar o seu lado da história canadense, contada sob uma luz positiva.

Como pode ser observado, a recuperação de um passado histórico para os povos aborígenes é bastante problemática e um assunto contencioso. Muito comumente, os anciãos indígenas têm esquecido a sua herança cultural, enquanto que poucos aborígenes e maoris conhecem as suas danças sagradas e, dentre eles, poucos ainda irão mostrá-las diante de estranhos brancos. Quando o fazem é, em geral, para publicidade ou turismo, e não por compromisso espiritual. Normalmente, quando representadas para a platéia, essas cerimônias sagradas tornam-se espetáculos enjoativos. Ouvimos contar que as "máscaras de lama", do *Homem de Lama* dos papuas da Nova Guiné, vêm adquirindo uma expressão irônica e pervertida com o passar dos anos à medida que aumenta o comércio turístico. (Pergunto-me o que fazer com o espetáculo "Aborígine" apresentado pela Austrália para os Jogos Olímpicos de 2000, em Sidney, na cerimônia de encerramento em Atlanta? Parecia um espetáculo encenado por dançarinos brancos cobertos por corante de pele, parecendo-se e dançando como aborígenes.) Os *pow wows* da Primeira Nação que ajudaram a cimentar a identidade indígena, e que ainda retêm o seu significado espiritual, são mantidos na terra da reserva longe de olhos voyeurísticos. Por isso, jamais haverá um mero "retorno" ou "recuperação" de um passado ancestral, que *já* não é reexperimentado pela categoria do presente. Nem pode haver uma simples reprodução das formas tradicionais que *já* não estejam transformadas pelas tecnologias e identidades do presente. A erosão cultural sentida pela "segunda geração" é, como argumenta Roosens (1989), uma "verdadeira mutação cultural" (p. 137), a qual não pode retornar a uma cultura tradicional que, em primeiro lugar, ela nunca teve. O que acontece com bastante freqüência é que um heróico passado mítico e idealista é reconstruído por meio da recuperação de rituais folclóricos, crenças religiosas e cerimônias, por meio de formas contemporâneas de ficção popular e do contador de história. O que é narrado, em geral, é uma versão alegórica do "Jardim do Éden", uma história idealizada e sem problemas de um passado histórico romântico e mítico, antes da ocorrência do contato ou da conquista pelo Outro colonial. Tal passado mítico é reconstruído, por exemplo, pelos povos das Primeiras Nações (Walkem, 1993), pelos Aborígenes Australianos (Jordan e Weedon, 1995) e pela busca de uma identidade latino-americana "pura", que deriva dos primórdios autóctones dos povos indígenas (Nelly, 1987/1988). Em alguns casos, a tentativa de recuperar esse passado mítico, em vez disso, produz algumas reconstruções culturais surpreendentes. Existe a cultura "falsificada", a cultura "inautêntica", ou a cultura "imaginária" dos hurons, do Quebec, no Canadá, que não conhecem mais a sua própria língua, mas que, deliberadamente, construíram uma *contracultura* neo-*huron* estereotipada a fim de conseguir uma identidade indígena fenotípica. É uma cultura encenada, etnicamente militante por sua determinação em reclamar os seus direitos territoriais. Historicamente, os hurons foram dizimados pela doença no contato com os franceses, e depois foram massacrados pela Liga dos Iroquois (especialmente os mohawks*), os quais eram seus inimigos tradicionais. Foram, por fim, deixados com uma minúscula área de reserva, do tamanho de um vila-

* Tribo de índios norte-americana. (N. da T.)

rejo. Dada essa memória histórica, pode a sua "falsa" cultura reconstruída ser menosprezada, frente ao fato de eles não terem pretensões legais a outras terras, mas, tão-somente, com o argumento de se sentirem enganados e que essa terra lhes foi roubada? Deveriam os educadores de arte (brancos) ajudar na sua "falta de autenticidade"? Contar a história de sua criação? Ou mesmo ter o direito de interferir?

As dificuldades do essencialismo são intensificadas pela própria reivindicação no sentido de que as culturas nunca são estáticas. No território Innuit, no Nordeste do Canadá, as litografias impressas de animais míticos e as esculturas esculpidas em pedra sabão dos esquimós (duas formas de arte que foram introduzidas pela Hudson Bay Company, com finalidade lucrativa; os esquimós [Innuit] nômades tradicionalmente produzem pequenas esculturas e não gravuras) são faturadas e vendidas para o comércio turístico como "arte canadense autêntica", ou ofertadas como prêmios durante torneios de hóquei. Não obstante, as imagens míticas de animais que envolvem o modo de vida ligado à caça são produzidas somente por uma geração mais velha de tingidores. A juventude Innuit que vive em Frosbisher Bay nunca passou pela experiência de viajar em trenó puxado por cães ou de adestrar-se no lançamento de um arpão. Esquis motorizados, rifles e programas apresentados pela televisão por satélite transformaram a sua cultura de tal maneira que os ricos mitos influenciam apenas a geração mais velha dos escultores de pedra-sabão e gravadores de litografia. O que é produzido como sendo uma arte diferenciada Innuit, atualmente, é também um *simulacro* do passado, em nome de uma identidade cultural. Devem os educadores de arte promover a "genuína" arte esquimó (Innuit), que era o desejo original da Hudson Bay Company? Ou devemos contar a história da criação dela?

O mesmo pode ser dito dos Aborígenes Australianos que usam rifles em vez de arpões para caça e que guiam jipes em vez de correr milhas atrás da caça ferida. Sua arte sofre as mesmas estranhas distorções que a dos povos da Primeira Nação e a dos Innuit. Um exemplo recente é o movimento de arte em acrílico, no assentamento warlpiri, no deserto de Tanami, nos Territórios Setentrionais, onde um "movimento de arte contemporânea", em Lajamanu, teve a sua gênese numa amarga disputa entre a própria gente yapa. Tradicionalmente, toda pintura jakurrpa (onírica) era feita, ou no corpo, no solo ou em objetos sagrados. Isso mudou, porém, quando muitos homens warlpiris começaram a pintar sobre qualquer tipo de superfície que fizesse perdurar a pintura e da qual pudessem lançar mão a fim de *vender* os resultados. Como Willis e Fry (1988-89) mencionaram, a celebração em voga e o mercantilismo global da arte aborígene australiana não é, automaticamente, favorável aos artistas em questão. O sentimento entre os anciãos (muitos dos quais hábeis pintores, que acreditavam que a permanência de seus desenhos deveria ser retida apenas na mente e na cerimônia, como uma tradição "vivente") era de que essa violação "vergonhosa" das regras sagradas resultaria numa gravíssima punição dos espíritos. Ao quebrar as regras, esses pintores estavam também pondo abaixo as estruturas das relações familiares, os quais reivindicavam que determinadas pessoas eram "donas" e gerenciadoras das histórias e dos desenhos. Como deveriam os educadores de arte relatar tal incidente? Como tal complexidade cultural pode ser compreendida?

A natureza contraditória da pintura aborígene é ainda melhor exemplificada por uma mostra itinerante que visitei, quando foi exposta na University of Klagenfurt, na Áustria, denominada "Eu Quero Entender". A exibição consistia de trinta pinturas de adolescentes aborígenes que tinham estado sob custódia ou presos, e fazia parte de um encontro chamado "O Fórum da Cultura Aborígene", patrocinado pelo Departamento de Inglês e Estudos Americanos da universidade (junho 4-25, 1996). No catálogo, a introdução deixava claro, em especial, que a postura de *l'art pour l'art* é inimaginável para os aborígenes australianos. Contudo, aqui a sua arte é apropriada e confinada para uma exibição que é legitimada nas bases de um "entendimento intercultural". Quem falava *em nome* dos delinqüentes aborígenes era Peter

Scott, da Embaixada da Austrália, em Viena, e Christine Nicholls que, informaram-nos, estava incorporada ao sistema familiar warlpiri e, portanto, apta a cruzar (até certo limite) o divisor interno/externo. É claro que nenhum dos aborígenes australianos estava presente, assim como nenhum dos trinta artistas. Em razão desses problemas contraditórios, talvez seja melhor considerar o "essencialismo" como provisório e sujeito a mudanças, o que Fuss (1989) uma vez chamou de "uso" e "ativação" do essencialismo, em vez de endurecimento das fronteiras culturais. Tal "essencialismo sem essência" transforma-se em "hibridismo" – que, do ponto de vista de Stuart Hall (1994), configura-se como "a necessidade ficcional de encerramento arbitrário" (p. 396). A ação do subalterno é impossível sem a capacidade de perceber as experiências que estruturam e dão significado à identidade deles, ou como O'Hanlon (1988) colocou: "O subalterno não é uma categoria social, mas uma declaração de poder" (p. 207).

As dificuldades do "essencialismo estratégico" como estratégia política multicultural para a educação da arte são obviamente contraditórias e difíceis de se colocar na prática política, porém, talvez *não mais do que* o otimismo da "identificação parcial" do novo tema híbrido anti-essencialista pós-colonial do pós-estruturalismo, posição esta que passa por ser um avanço sobre o essencialismo. Ele, também, não está isento de suas ironias, absurdos e contradições. O fato de a questão da "experiência autêntica" permanecer "indeterminada" (no sentido de Derrida) deu origem a incidentes tão contraditórios que aconteceu de o *bestseller Education of Little Tree*, anunciado como um dos mais belos relatos autobiográficos jamais escrito – a "verdadeira" história de uma nativa americana que ficou órfã aos dez anos e, então, aprende o modo de vida indígena com seus avós cherokees –, ser escrito sob pseudônimo por Asa Ear Carter, uma anti-semita e terrorista da Klu Klux Kan (Gates, 1991). Esse não é um incidente isolado. Exemplos musicais e artísticos existem em abundância. É impossível dizer-se, sem antecipadamente se conhecer a "estirpe" de uma obra de arte e do artista, se ela seria de um homem ou de uma mulher (o que agora, no caso, o sabemos graças à recente erudição feminista em história da arte). A revista de jazz *Down Beat* publicou, por um quarto de século, um teste que demonstrava de forma constante que, às cegas, tanto músicos de jazz brancos como negros não podiam identificar a identidade racial de outro músico. Isso demonstra que se pode ter uma compreensão aguda e sensível do Outro e, *ainda*, continuar-se sendo racista, sexista etc. Quais são as conseqüências disso para uma educação de arte culturalmente diversa?

A questão que persiste é: seria o hibridismo algo a ser *celebrado* porque enseja novas oportunidades e criações artísticas? Em nossas aulas de arte, temos testemunhado muitas reinterpretações extraordinárias das formas de arte de cânone ocidental e do estoque de contos de fada dos estudantes do curso elementar recém-imigrados de outras países[10]. Existe a esperança de que a hibridização do globo trará, eventualmente, uma nova consciência planetária (Pieterse, 1995). Por outro lado, a marginalização consiste num deleite apenas para aqueles que não estão marginalizados. Um hibridismo marginalizado, nesse sentido, não é nem uma identidade nem tampouco uma posição espacial, mas "um vetor ou uma distribuição definindo acesso, mobilidade e as possibilidades de investimento e ação" (Grossberg, 1993, p. 100). Parece haver, nesse caso, duas narrativas discrepantes de imigração: uma que fala da oportunidade promovida pela crítica acadêmica pós-colonial (por exemplo Gilroy, Bhabha, Hall), que as separa das comunidades de imigrantes desprivilegiadas, e outra que olha para os itinerários sem saída de muitos imigrantes em estado de

10. Em sua aula inaugural, ao aceitar a cadeira do Instituto de Educação, London Gunter Kress (1995), demonstrou esse "hibridismo" criativo mostrando um retrato da Branca de Neve e dos Sete Anões, desenhado por um garoto nigeriano de oito anos, que há um ano morava na Inglaterra. Milhares de inovações semelhantes podem ser encontradas nas aulas de arte em todo o mundo. Uma escola de primeiro grau, no lado sudeste, em Edmond (Alberta, no Canadá), por exemplo, vangloriava-se de ter alunos que falavam pelo menos cinqüenta e quatro diferentes idiomas.

privação econômica e cultural. O mundo acadêmico, com sua profunda fé na autenticidade, no politicamente correto e no liberalismo, recruta "críticos (de arte) pós-coloniais", que já se encontram agregados às fileiras privilegiadas em suas respectivas nações, a fim de falar como o Outro, dessa forma compartimentalizando-os em guetos acadêmicos, repetindo de novo o outro lado do "racismo civilizado" (veja Behdad, 1993).

Na sua introdução ao *Mapping the Subject: Geographies of Cultural Transformation* (1995) (*Mapeando o Tema: Geografias da Transformação Cultural*), Steve Pile e Nigel Thrift apresentam uma visão geral, razoavelmente extensa, do âmbito de interpretações tanto do sujeito discursivo descentralizado (por exemplo, posições baseadas na análise discursiva de Michell Foucault), quanto do sujeito dividido (por exemplo, posições baseadas na semiótica psicanalítica de Lacan). A política de locação, de posição e de subjetividade, argumentam eles, é sempre influenciada pelas metáforas de *espaço* – posição, locação, centro, margem, local, global, borda, limite, interstício – e de *viagem* (veja Clifford, 1922; Kaplan, 1996; Kaplan, 1997). A identidade é configurada em termos de viagem e mobilidade, ou seja, movimento. É vista como a expressão de uma trajetória acumulada através do espaço e pelo decorrrer do tempo – ou seja, desalojada, diaspórica, nômade, múltipla ou híbrida. Caso se subtraia o movimento "forçado" como o fator-chave de tal mobilidade junto a uma pequena porcentagem de críticos pós-coloniais no mundo acadêmico, pode-se constatar que, tal como ocorreu com o modernismo, permanece a corrida global de *turismo* por setores privilegiados da sociedade como o único fator mais importante em estabelecer a possibilidade de reconfirmar ou estabelecer novos sentidos para o *self* (veja McCannell, 1989). Parece haver duas formas de identidade: uma para aqueles que permanecem "em casa", e outra para aqueles que se movem por aí.

A atmosfera política, dominada pela política de identidade e pelos problemas de auto-representação, está carregada de tensões políticas e pessoais em termos de quem fala por quem, quando e em nome de quem. A política de identidade clama pela "auto-representação" de comunidades marginalizadas, para que "falem por si mesmas", mas, dada essa dialética essencialista/não-essencialista, os problemas são altamente complexos. A desigualdade entre grupos paralisa, geralmente, o empréstimo que os artistas "brancos" fariam de outras culturas devido ao temor de serem acusados de "apropriadores"; o segregacionismo mental e o policiamento das margens raciais são comuns, de modo que a co-implicação não é reconhecida, ou é reconhecida de forma desigual. Embora o *self* seja uma matriz de múltiplas formas discursivas de identificações em termos nacionalistas, racistas, étnicos e sexuais, a identificação em linhas *puramente* étnicas, por exemplo, "um artista chicano" permanece um problema. Por um lado, tal inscrição unilateral de etnia parece ser um corretivo contra a codificação sub-reptícia da brancura como norma: "em outro nível, isso não vai muito longe porque codifica apenas o mais superficial dos índices de etnicidade – a cor, a origem –, enquanto suprime problemas de ideologia, discurso, identificação e afiliação" (Shohat e Stam, 1944, p. 344; Rattansi, 1995). Como Gilroy argumenta (1990-1991), "o que importa não é de onde você vem, é onde você está". Não se trata apenas da questão da cor da pele de alguém, da raça, da etnia, do gênero, da preferência sexual, mas trata-se, antes, de se colocar que a diferença racial deve ser entendida como um posicionamento sobre um assunto que pode ser definido apenas em "termos performáticos" (Bhabha, 1992). Isso significa: nos termos dos efeitos de conflitos políticos sobre exploração econômica e social, da privação de direitos políticos e da representação ideológica e cultural. Em resumo, a identidade política não tem o mesmo significado que um posicionamento sobre o assunto ou sobre uma identidade cultural, porém ela é uma questão de compromisso, afeto, identificação e pertinência. Isso não significa que as "minorias" devam adotar a "cegueira da cor" em relação àqueles que são privilegiados, ou que os benefícios do privilégio que foram acumulados pelos brancos devam ser ignorados. Isso significa, no contexto deste ensaio, não a celebração da marginalização e da diversida-

de étnica, porém mais uma superação das desigualdades inerentes. Podemos verificar, desta discussão, que tanto o hibridismo como o essencialismo apresentam o seu próprio conjunto de problemas; não obstante, as estratégias políticas de igualdade, baseadas no essencialismo ou em seu oposto construtivista, em que a diferença é politicamente mobilizada, devem sempre ser colocadas em termos e condições socio-históricos. A história aborígene não pode ser igualada à história da diáspora.

Preocupações Pedagógicas: O Problema com o Racionalismo

As seções anteriores deste ensaio tentaram discutir formas de arte-educação multicultural que deveriam ser evitadas, bem como qual deveria ser a nova trajetória baseada na questão da subjetividade descentralizada do hibridismo de "dupla escritura" e "essencialismo estratégico". Nesta seção, gostaria de explorar aquilo que creio ser a ação pedagógica que deve ser considerada a fim de superarem-se algumas das injustiças estabelecidas. Tem sido bem documentado e discutido que, tanto nos Estados Unidos como no Canadá, o currículo atual e as práticas pedagógicas não atuam a favor do êxito da minoria e alienam os estudantes de grupos minoritários de um currículo central acadêmico, por meio de práticas curriculares tais como: agrupamento e *rastreamento de linhas* sexistas, de gênero, raciais e linhas étnicas (veja McCarthy, 1993, para uma revisão). A arte-educação, no entanto, não é concebida como disciplina central e, com muito mais freqüência, torna-se um "terreno de descarga" para estudantes cujos esforços acadêmicos são inadequados, mesmo depois de o pedagogo ativista das Índias Orientais Britânicas, Madan Sarup (1986), haver declarado, há uma década, que "as dicotomias tradicionais tais como a divisão entre matérias difíceis, 'masculinas', como a matemática e as ciências, e matérias amenas, 'femininas', como as artísticas, estarem sob revisão" (p. 17). Tal estrutura existente de conhecimento escolar bifurcado permanece intacta.

Modelos de atitude e treinamento de sensibilidade em relações humanas, baseados em práticas racionais características de posições humanistas liberais da reforma educacional multicultural (isto é, a introdução do "entendimento da outra cultura"), pedem por uma "meta sem preconceito". Em suas versões mais enérgicas, estudantes e professores brancos são apontados como sendo "culpados" ou de serem protagonistas imperfeitos nas suas relações raciais com as minorias. De modo que estratégias pedagógicas simplesmente *não funcionam* (Sleeter, 1991). Supõe-se que o preconceito e a percepção errônea possam ser corrigidos simplesmente provendo-se informações sobre o Outro. Essas abordagens pedagógicas multiculturais dependem quase exclusivamente da reversão dos valores, atitudes e da natureza humana dos atores sociais entendidos como "indivíduos". Nenhuma análise estrutural institucional da distribuição de poder e riqueza nas relações raciais é dada; nem ocorre qualquer tentativa feita no sentido de mostrar como a hegemonia branca euro-americana é mantida; tampouco existem exemplos de como grupos de cor desafiam essa hegemonia (veja Rizvi, 1991, para um visão geral).

Há, então, uma diferença entre uma pedagogia que se aloja na culpa neurótica personalista e a pedagogia em que se reclama uma resposta coletiva e recíproca ao Outro. Como Sleeter (1993) demonstrou de maneira bastante persuasiva para o contexto americano, professores e professorandos brancos, de segunda ou terceira gerações de descendentes de europeus, construíram de modo consistente o "Outro racial" (afro-americanos, mexicano-americanos e nativos americanos) por meio das lentes de sua própria etnia européia, que apresentam uma história de imigração de seus antepassados na qual o sistema social era percebido como sendo aberto, a mobilidade individual poderia ser conseguida por meio de trabalho árduo e a educação como sendo o único e melhor caminho para alcançar-se tal êxito[11]. A ascendência étnica

11. Vale a pena notar o que Valeria Walkerdine (1995), crítica de educação e mídia, britânica de esquerda, refletindo sobre o seu próprio

desapareceria com o tempo como uma determinante das chances de vida de alguém, na medida em que cada geração sucessiva tornar-se-ia americanizada ou canadense. Esse cenário experimental da América, durante a sua industrialização na virada do século, e no Canadá, durante os anos de construção nacional do pós-guerra, converte-se numa "teoria étnica" que nega as marcas visíveis e psicológicas da ancestralidade, a história da colonização e o domínio que os europeus e euro-americanos estenderam sobre os povos aborígenes e os da Primeira Nação (Ringer e Lawless, 1989). Que o sistema está aberto à mobilidade por meio da educação e dedicação ao trabalho árduo, permanece instilado como o ideal democrático liberal pelo qual os professores brancos medem o êxito da realização do estudante. A partir de tal posição, professores brancos insistem em que são "cegos à cor" (Rist, 1978) e que tratam todas as crianças igualmente, de acordo com a meritocracia da escola; tornarem-se conscientes das diferenças de cor, alegam eles, *impede-os* mais do que os ajuda a mobilizar igualdade e justiça para todos. Fornecer informações sobre minorias aos professores brancos, na experiência de Sleeter, em alguns casos *aumentou* e reforçou antigos preconceitos em vez de prover discernimento, sensibilidade e compreensão do Outro. Sleeter conclui, desalentadamente, que o principal caminho para mudar essa situação concernente ao racismo na educação do professor é aumentar o número de professores de cor, de modo a que se possibilitem coalizões multiculturais nas quais brancos participem, mas que não dominem. Isso significaria uma "desafiliação" (Shohat e Stam, 1994, p. 345) da educação baseada nos conceitos euro-americanos.

Nos dezessete anos em que tenho lecionado arte-educação a professorandos na University of Alberta, em Edmond, no Canadá, posso lembrar-me apenas de *uma* estudante nativa canadense, uma mulher de antepassados crees, que passou pelo programa de professorado em arte-educação, como especialização. Embora o Field Experience Office, que trata de estágios na universidade, tenha se esforçado, ela não conseguiu obter uma colocação nem na escola da *reserva*, nem na escola de primeiro e segundo graus Bet Calf Robe, a única escola de alunos e de quadro de funcionários inteiramente nativa, em Edmonton. Os trezentos ou mais estudantes para os quais ministrei aulas, especificamente em arte-educação, são predominantemente de origem européia (tanto oriental quanto ocidental), e noventa por cento são mulheres. Nenhum negro canadense jamais assistiu às minhas aulas, e somente *um* canadense asiático (chinês canadense) passou pelo programa. (Em minha província, Alberta, os asiáticos constituem a maior população minoritária, seguida pelos povos da Primeira Nação.) No ano seguinte, a minha estudante cree transferiu-se para a graduação em belas-artes, porque não pôde suportar a falta de seriedade dos programas de arte nas escolas de primeiro grau. Quando problemas ligados à diversidade cultural são levantados em minhas aulas, alcança-se muito pouco consenso. A identidade nacional canadense permanece um mistério (em 1996, o Primeiro Ministro, Jean Chretien, de governo liberal, gastou dezessete milhões de dólares para decifrar o mistério da identidade nacional!): remanescentes monarquistas em oposição aos leais federalistas canadenses, separatistas de Quebec, canadenses "hifenizados", povos da Primeira Nação, a Nação Dene (mestiços) e os Esquimós (Innuit), compõem o ambiente geopolítico canadense. O Canadá, como nação, tem tido uma tradição de multiculturalismo "oficial" e tentou estabelecer no país duas línguas oficiais, o francês e o inglês, o que, apesar de suas boas intenções, não impediu que Quebec, quase por um triz, tenha decidido separar-se do Canadá, durante o plebiscito votado em 1995. O separatismo continua a vigorar fortemente na pauta. O novo Primeiro Ministro de Quebec, Lucien Bouchard, era o antigo líder do Partido Nacionalista Separatista do Quebec, o Bloc Quebecois, que agora encabeça o separatismo da província, o

passado estudantil e as fantasias de mobilidade que a educação lhe oferecia durante o período de pós-guerra, repete, de forma surpreendente, uma variação desta "teoria étnica" que Sleeter desenvolve.

PQ (Partido de Quebec). Embora o Canadá tenha uma longa história de multiculturalismo, muitos críticos notam que tal política começou como um programa de apaziguamento para manter o "mosaico vertical" dos grupos étnicos felizes.

O multiculturalismo, o feminismo e a computadorização da sala de aula de arte são três dos mais controversos temas debatidos entre meus alunos. Os estudantes mais sensíveis são aqueles que viveram nas comunidades setentrionais e que tiveram contato direto com os povos da Primeira Nação, ou aqueles que imigraram tardiamente para o Canadá e ainda mantêm a sua língua nativa (usualmente européia). Meus estudantes ingressam no programa de arte-educação já totalmente iniciados na visão da história da arte, de Janson ou Arnason, em conjunto com um treino formalista nos estúdios de arte. Muitos dos professores do Departamento de Belas-Artes da University of Alberta fizeram a sua reputação baseados na pintura abstracionista e na teoria da cor. Só agora eles estão se "aposentando". Perspectivas feministas têm apenas uma tênue influência. Não há curso de história da arte que trate da diversidade cultural nas artes *per se*. As divisões da história da arte seguem as típicas divisões euro-cêntricas, ou seja, História da Arte Islâmica, História da Arte Oriental, História da Arte Contemporânea do Século XX. A História da Arte Canadense começa com o Grupo dos Sete e omite as contribuições das Primeiras Nações. A arte nativa está confinada ao Departamento de Estudos Nativos. Para muitos estudantes de arte canadense, de origem européia, a Europa proporciona uma paisagem imaginária na qual eles podem ver "arte autêntica" pela primeira vez, em vez de vê-la em livros de arte, ilustrações e diapositivos (e, afinal, o Canadá tem apenas 130 anos!). Na maioria das salas de aula de arte que visitei, na área de Edmonton, ensina-se e reproduz-se o formalismo e o "progresso da arte", na sua maioria, transmitidos por meio de artistas que são configurados como heróis masculinos, brancos. Afastar-se de tal modelo é extremamente difícil. No período de 1981-1982, ministrei um curso introdutório sobre a visão geral da história da arte na Mount *Saint Vincent* University, em Halifax, no Canadá, e nessas aulas fundamentei a "revisão" histórica típica na história da arte sociopolítica, como a desenvolveu o notável historiador da arte Arnold Hauser. O deão responsável pelo ensino chamou-me ao seu escritório e, em essência, pediu-me que esquecesse os livros de Hauser e ensinasse a matéria como se eu fosse um "guia turístico". No ano seguinte, abandonei a universidade.

Dado esse cenário, partilho da visão um tanto desoladora de Sleeter sobre a possibilidade de descentralizar o currículo euro-americano, mas isso não significa que eu tenha mergulhado no cinismo ou no mutismo. Para compensar a trajetória usual que os estudantes de arte-educação fazem, introduzi estruturalmente e apresentei a outros professores e departamentos a possibilidade de expandir a educação da arte em direção à cultura popular (estudos de cinema, ecologia nacional), aos estudos nativos e ao estudo da sociologia crítica, psicologia e filosofia da arte. Talvez cinco a dez porcento de meus alunos tomem esse caminho alternativo. Eu diria que a possibilidade dessa nova alternativa curricular tem feito pouco impacto, visto que os professorandos repetem e imitam os programas de arte dos seus professores colaboradores.

Sleeter sugere que os brancos devam aprender sobre as experiências históricas e as obras criativas da minoria e dos grupos oprimidos. A reeducação, sob o ponto de vista dela, significa forçá-los a examinar o privilégio branco e as estratégias que eles usam para manter a hegemonia, bem como a sua negação em lidar com a própria cegueira em relação à cor. Ela sugere experiências de imersão estruturadas, em que serão dados aos brancos esclarecimentos sobre racismo e cultura daquele grupo. Concordo com Sleeter em que experiências de imersão são a melhor forma de se desenvolver algum vínculo emocional com membros de outro grupo. Os dois grandes conselhos escolares em Edmonton mantêm seminários de treinamento de professores no Native Nitsche Healing Center, onde eles participam dos *sweats* e de cerimônias

2. Tsinhnahjinnie (grego, seminole, navajo), imagem central do tríptico, *Poderia eu ter sido sócia do Nightawk Snake Society, ou teria eu sido um mestiço que conduz os brancos à raça pura?*, 1991. Fotografia 102x76 cm. O número na sua frente é o número do registro tribal de Tsinhnahjinnie, um comentário sobre o Indian Arts and Crafts Board Act (Ato de Conselho das Artes e Artesanato Indígenas) de 1990 (ao qual ela se opõe), que obriga os artistas nativos a se identificarem como tal oficialmente ou a abandonar a sua identidade pública. Ela também está fazendo uma comparação entre tais números, que ignoram a complexidade da identidade nativa, e aqueles dados aos judeus nos campos de concentração, durante o Holocausto.

que envolvem determinadas ervas adocicadas sagradas (*sweetgrass*), além de aprender a mitologia do Grande Espírito e a história de abuso das crianças nativas que freqüentavam as "escolas missionárias". Essas trocas *unilaterais* são relatadas também por professores austríacos que imergiram nos contextos aborígenes australianos, aprendendo a como sobreviver no severo meio ambiente e tentando compreender a mitologia aborígene e as estruturas de parentesco[12]. Os programas de permuta com estudantes canadenses de língua francesa e inglesa conheceu histórias similares de êxito. Inquestionavelmente, a idéia de imersão, embora não ofereça garantias de aprendizado e compreensão intercultural nem engendre uma consciência crítica anti-racista, ainda oferece a melhor probabilidade de viabilizarem-se tais propostas; entretanto, a porcentagem de professores e estudantes que estão aptos a fazer isso é mínima. Em geral, para esses poucos, que já estão empenhados em compreender o Outro, é que tais oportunidades tendem a ser enriquecedoras e a solidificar os seus compromissos previamente estabelecidos. Além disso, tais permutas estão ligadas a programas nacionais de governo em que estão envolvidas bolsas de estudo. Aqueles que participam são bem escolhidos e usualmente privilegiados. Classe, renda, classificações e gênero são os interstícios da determinação. Por mais que eu concorde com a necessidade de tais permutas, gostaria de voltar à sala de aula de arte e ao professor de arte para desenvolver outras intervenções educacionais em que já existe uma audiência cativa, que pode não estar tão predisposta a aprender por meio das permutas inter-culturais.

12. Shari Wastl e Jutta Machu, dois professores austríacos de escola secundária (*Haupschule*), de Viena, relataram as suas experiências nas três semanas de estudo em Yippirinia School for Aborigenes, onde aprenderam as táticas de sobrevivência, as complexas estruturas de parentesco e tomaram parte em caminhadas com guias. Professores australianos de Melbourne, Perth e Alice Soprings foram convidados a vir para a Áustria. Seu relato (em 11 de junho de 1996, em Viena) fazia parte do "Forum on Aborigenal Culture", referido anteriormente.

Três Textos de Arte sobre Cosmopolitismo

Como já argumentei em outra ocasião (jagodzinski, 1997), uma arte-educação cujos fundamentos permanecem entrincheirados na noção de *disciplina*, no cânone ocidental da arte, no estúdio de arte e nos princípios formalistas de crítica, isto é, o modernismo, tem pouquíssima esperança de realizar algo mais do que a reincorporação de estratégias "neo-racistas" de confinamento. Na *melhor das hipóteses,* ela pode continuar a abrigar-se na tradição das belas-artes que pode assumir uma mudança sociocrítica ao produzir artistas feministas, aborígenes e diaspóricos crítica e socialmente orientados; reler a história da arte convencional junto com os contextos sociopolíticos e feministas; utilizar uma variedade de abordagens disciplinares para o estudo da arte (por exemplo, como na extraordinária e exemplar obra de Griselda Pollock, veja esp. 1993, e Mieke Bal, veja esp. 1991) e discutir artistas e críticos contemporâneos de formação crítica híbrida[13]. Tal trajetória pode bem ser mais conveniente para uma academia de arte, visto que os estudantes das escolas primárias e secundárias não são tão influenciados pela tradição das "belas-artes" *per se* como o são pelas representações vigentes na cultura popular (principalmente música, televisão e filme) que diretamente estão ligados às suas vidas pessoais[14]. A cultura popular apresenta o *locus* de *prazer* o qual, para os propósitos de minha argumentação, é a chave para a compreensão das respostas

13. Eu não incluo aqui a "nova história da arte" (*e.g.* Rees e Borzello, 1988), na medida em que ela não lida suficientemente com os *efeitos*, antes, as suas preocupações são mais com as contextualizações.

14. Aqui me refiro à vasta literatura em estudos sobre a mídia, baseados em modelos etnográficos e pós-estruturais do tema, em que vários educadores têm indicado a necessidade da educação sobre a mídia e o seu impacto na sala de aula (por exemplo, David Buckingham (1993) e Willis (1990) na Inglaterra, minhas própria tentativas (jagodzinski, 1997b) no Canadá; o trabalho de Dieter Backe em Bielefeld, na Alemanha, com a GMK (Gesellschaft für Medienpädagogik und Kommunikationskultur), Glen Hudak (1993) e Elizabeth Ellsworth (1993) nos Estados Unidos; Hoddge e Tripp (1986) na Austrália.

de articulação racista, como também a descentralização da arte-educação como uma "belas-artes".

Tendo dito isso, parece ser altamente improvável que professores de arte "abandonarão" a tradição das belas-artes, ou seja, o cânone ocidental das "grandes obras de arte" e reescreverão seus programas com um foco estritamente na cultura popular. Eu *não* estou advogando um tal abandono, tanto quanto uma "desafiliação" e reavaliação do narcisismo euro-americano embutido pelos participantes "brancos" privilegiados (me auto incluo) em uma arte-educação multicultural que requer uma consciência da posição social de cada um. Como Edward Said (1992, p. 31) salienta, os ideais democráticos embutidos no cânon da arte e da literatura ocidentais têm, com freqüência, proporcionado uma medida da resistência popular às injustiças devido às distinções odiosas que permanecem entre as culturas subservientes e as da classe dominante. Ele alega que todas as culturas conhecidas por ele fazem diferenciações baseadas em estilo e *performance.* Alguns trabalhos de arte e literatura são alçados acima do resto devido às complexidades e às ricas possibilidades de interpretação em múltiplos níveis. *Como* a obra de arte é estruturada e *os efeitos de sua* visão (como ela é experimentada e o que ela pessoalmente significa para o estudante), deve permanecer a prioridade do educador de arte.

Em vista da situação global atual, o programa de educação de arte culturalmente diverso que eu defendo deve estar baseado em fundamentos planetários. Isso significa um currículo num cenário planetário, destinado ao futuro que nossas crianças herdarão. Said (1992) refere-se ao conceito de "cosmopolitismo" (p. 30) que para ele significa situar textos culturais (visuais e literários) num contexto que os abra às possibilidades de reconhecer a globalização das aspirações *humanas* universais democráticas de justiça, igualdade, liberdade e independência para todos, isto é, uma cidadania planetária na qual o imperialismo, nas suas formas pós-coloniais, o patriarcado, os problemas ecológicos, as distinções de classes forjadas pelo capitalismo transnacional e os direitos de preferências sexuais permaneçam em evidência na pauta educacional. Eu chamaria isso de educação de um *habitante* global. Embora grandes narrativas sejam consideradas antiquadas por teóricos como Jean-François Lyotard, eu sigo Frederic Jameson (1981; veja West, 1986) a esse respeito, ao reconhecer que sem tal imaginário global capacitando o sonho utópico, continuaremos a afundar em formas intensificadas de racismo e etnia, em formas de tecnofascismo, de patriarcado e de capitalismo cruel. Todo texto, como Jameson argumenta, tem tanto elementos repressivos quanto utópicos progressistas que podem ser fortalecidos. Ao mesmo tempo, Jameson critica aquelas utopias dos meios de comunicação de massas que evitam falar dos obstáculos estruturais que as tornam irrealizáveis (veja também Moylan, 1986). Uma tal arte-educação planetária imaginária não significa cair em éticas liberais pluralistas universais de liberdade, tolerância e caridade. Antes, ela apóia um "multiculturalismo crítico" (Kellner, 1995, pp. 94-97) e um "multiculturalismo policêntrico" como teorizado por Shohat e Stam (1994), em que questões de relacionamentos de *poder* são continuamente estimuladas[15]. Essa prática emancipatória transformadora deve ser mantida viva na arte-educação, apesar da forte guinada em direção a governos conservadores de direita em muitas nações do "Primeiro Mundo" (veja Apple, 1993).

Tal ambicioso programa pode ser mantido vivo na arte-educação se pudermos introduzir e, então, dividir e mis-

15. Shohat e Stam (1994, pp. 48-49) apresentam sete pontos de tal abordagem que a distingue das posições liberais pluralistas: 1) dispersão do poder (capacitando e descapacitando), transformando instituições subordinadas e discursos; 2) é compreensiva para os sem-representação, os marginalizados e os oprimidos; 3) comemora elementos periféricos por sua participação ativa na história de conflito compartilhado; 4) uma "vantagem epistemológica" é dada para aqueles que têm que negociar a "periferia" e o "centro", e assim caracterizados por uma "dupla consciência"; 5) rejeita qualquer forma de essencialidade e ampara identidades híbridas instáveis; 6) ampara a filiação informada com base em desejos sociais e identificações compartilhadas; e 7) é recíproca e dialógica, o que se dá entre indivíduos e comunidades permeáveis e mutantes no conflito pela hegemonia e resistência.

turar três níveis de textos visuais dentro de nossas salas de aula[16]. O primeiro e o mais óbvio texto de arte é o cânone artístico estabelecido que deve ser lido como um discurso desafiliatório – integrando e desconstruíndo os seus binarismos. Isso significa identificar as exclusões sobre as quais ele estava fundamentado, marcadamente a produção artística de mulheres e o reconhecimento do "primitivismo" que tem sido, historicamente, negado ou desacreditado com a finalidade de manutenção da identidade ocidental. A categoria do *gosto* torna-se uma conseqüência de relações de poder (gênero, classe, raça, etnia, sexo), que atravessa por dentro e por entre os grupos culturais. Essa leitura não afasta nem diminui a arte canonizada como uma realização humana excepcional; antes, a integração sociocultural pode ajudar a desestabilizar o narcisismo euro-americano. Professor e estudantes podem começar a "descanonizar" os clássicos de acordo com perspectivas alternativas.

O segundo nível do texto de arte seria a inclusão de textos relevantes de tantas culturas quantas pedagogicamente forem necessárias. Aqui, refiro-me a textos visuais e artefatos que têm significado especial para uma cultura. Estes são identificados de acordo com o seu significado, ou seja, o significado do conteúdo para o grupo que é social e politicamente "dominante". A importância de tais textos relevantes para a expressão da história das culturas (tanto a real quanto a imaginada) é apresentada por Clifford (1989, p. 75) que relata a história contada por Vitard-Fardouis, um curador do Musée de l'Homme, sobre uma certa intricada pintura em pele de animal, a qual, provavelmente, teve origem entre os índios fox da América do Norte. O neto de um dos índios, que tinha ido a Paris com Búfalo Bill, estava à procura de uma túnica pintada que seu avô teve que vender para poder retornar aos Estados Unidos, quando o circo faliu. Vitard-Fardouis descreve a resposta emotiva do neto frente a essa pele, que talvez nem tenha sido a do seu avô, ao descrever e decodificar o significado de seu desenho. Clifford enfatiza que a antiga túnica pintada assume um significado novo, porém "tradicional", no contexto de um presente – tornando-se – futuro, por alguém que "viveu" o objeto e para quem o objeto viveu. Nesse caso, a importância de uma memória histórica coletiva é essencial para a cultura não sofrer uma morte psíquica. Um objeto tão notável mira e devolve ao neto um olhar que somente ele poderia reconhecer. Ele sustenta a fantasia da sua identidade. Nenhum branco poderia, jamais, olhar para esse objeto livremente da mesma maneira.

A última categoria do texto de arte que requer, cada vez mais, uma introdução nas salas de aula culturalmente diversificadas já foi mencionada. Aqui, trato da cultura popular de textos da mídia (especialmente música, filme, vídeo, televisão, anúncio), que pode ser acessível tanto ao cânone histórico da arte, quanto ao texto relevante das culturas minoritárias dominantes. *Isso serve também para sugerir e predizer que a trajetória da arte-educação está mudando em direção ao eventual colapso do estúdio de arte e de suas características de crítica e estética com ferramentas de educação introduzidas pelas novas tecnologias* (jagodzinski, 1997b). Numa era pós-moderna, a representação do Outro é usualmente vivenciada a distância, tanto normalizando, quanto tornando exóticas outras culturas. Espectadores são influenciados por tradições com às quais eles não têm nenhuma conexão de ancestralidade. A identidade nacional, a pertinência comunitária e as afiliações políticas são afetadas. Há também os efeitos da globalização ocasionados pela tecnologia da Internet, computação gráfica, tecnologias interativas e "realidades virtuais" do ciberespaço, os quais, à primeira vista, podem ser benéficos para uma pedagogia anti-racista, visto que "parecem" agrupar a posição social de subjetividade ao dar uma aparência de igualdade e oportunidade para o acesso a todo o tipo de arte através do mundo. Esse mito

16. Gunther Kress (1995) usa uma tripla abordagem para o ensino futuro do inglês. A proposta que se segue foi inspirada pela sua apresentação inaugural no London Institute of Education. Há, entretanto, grandes diferenças, visto que ele não lida com as ramificações sociopolíticas de tal currículo nem com os textos populares como eu os apresentei.

de benefícios do ciberespaço tem sido suficientemente desfeito em minha mente (por exemplo, Robert Markley, *1996*). É ingênuo colocar-se uma fé exagerada nessas novas tecnologias, que são dispendiosas e exploradas para fins corporativos e militares. A sofisticação tecnológica não garante nenhuma compreensão crítica de relações de poder com referência ao Outro. As estratificações de raça, classe e gênero não são suprimidas por meio do acesso tecnológico.

Estes três textos de arte inter-relacionados citados conduzem-nos às questões de recepção e interpretação, que deixam o educador de arte quase que na mesma posição frente aos problemas que envolvem a identidade. Como vários educadores da mídia têm sustentado (veja n. 15), as posições de observação são cultural, discursiva e politicamente descontínuas. Uma estética de recepção é sempre relativa. O observador de arte, de televisão, do cinema e da cultura popular está num campo inconstante de diferenças e contradições ramificadas. Em determinado contexto pode-se ler um trabalho de forma racista, porém justificar as suas implicações misóginas. Isso me conduz ao âmago de uma arte-educação que leve a sério a diferença, e que representa, muitas vezes, relações contraditórias, as quais permanecem entre a ligação emocional às estruturas de fantasia da narrativa, o efeito da *performance* que a mídia popular oferece, e a compreensão cognitiva de que aquilo a que alguém está assistindo é moralmente errado, opressivo, racista, sexista, e assim por diante. Como Shohat e Stam (1994) defendem, uma pedagogia multicultural audiovisual deve "tornar explícitas as suposições ocultas sobre discursos, tornando problemáticas as normas universais de textos" (p. 354). Porém, sem uma grade crítica alternativa de compreensão, ficam impossibilitadas de gerar perspectivas resistentes, por exemplo, para as Forças Armadas dos Estados Unidos em relação à Guerra do Golfo, a cobertura da mídia foi uma história de êxito da propaganda.

Como inúmeros pesquisadores pedagógicos têm argumentado, abordagens racionais de persuasão não mudam em quase nada os investimentos emocionais que estudantes e professores já trazem às suas salas de aula (Britzman *et alii*, 1993; Sleeter, 1993; Rizvi, 1993). Um currículo crítico de arte diversificado culturalmente, que espera trazer processos de mudança emancipatória, não pode ser estabelecido a não ser que o próprio professor, ou professora, e os estudantes sofram uma mudança de conscientização. Isso significa uma compreensão psicanalítica do texto de arte e do *self* (veja Pinar, 1993). Isso também significa, por mais desapontador que seja, que uma educação na qual o problema do multiculturalismo esteja baseado em formas de compreensão e comunicação nunca será suficiente[17]. Retorno àquilo que vejo como o âmago da matéria: a questão do prazer e do desejo como as relações intersubjetivas entre pessoas, textos e a recepção de textos. Como podem ser cristalizados os desejos individuais e coletivos com propósitos emancipatórios?

A Necessidade da Cultura Popular e a Volta à Fantasia

Ocorre, somada às abordagens dessas três séries de textos de arte, a necessidade de banir a imaginação racista. Nesta última seção, gostaria de terminar debatendo sobre a necessidade da arte-educação culturalmente diversificada adotar, cada vez mais, um posicionamento de abordagem de estudos culturais nos quais seja dada

17. Grossberg (1993) supõe que, talvez, devamos ver o racismo nos termos territoriais de espaço. Ele aplica sua hipótese aos mais recentes distúrbios de Los Angeles, ao desenvolver quatro modelos de existências espaciais: os negros desmobilizados, os latinos de alta mobilidade diaspórica (que também não têm autonomia de ação), a população coreana que precisa trabalhar em situações comunitárias tais como "estabelecimentos" interfamiliares em Los Angeles e as ricas "fortalezas" móveis dos brancos. Ele argumenta que os antagonismos são criados por causa do mapa de território estabelecido. Nenhuma quantidade de educação ultrapassaria os desentendimentos de lugar, pois um novo mecanismo de superfície surgiria para justificar o antagonismo. Uma aliança entre esses oprimidos só poderia ser possível a partir de uma reformulação de território para reorganizar o espaço e criar novos lugares onde os múltiplos interesses beneficiariam a todos. Não é uma tarefa fácil!

mais ênfase ao componente da cultura popular dos textos visuais do que aos dois outros níveis. Cultura popular são textos pedagógicos, fontes arbitrárias de conhecimento e sabedoria que registram classe, raça e preferências sexuais do Outro (por exemplo, Cohen, 1988). Isso requer a necessidade de uma compreensão psicanalítica da imaginação que é um lugar/visão/menção de conflitos e uma fonte de ideologia. Desde início, não estou tentando equacionar a experiência da cultura popular com seus mercados e estereótipos como a arena na qual se descobre quem se é[18]. *Não estou equacionando diretamente a experiência das fantasias da mídia em relação ao comportamento real.* Antes, estou tentando reivindicar que a arte-educação possa explorar proveitosamente a cultura popular como a arena dos desejos e das fantasias populares, os quais têm uma relação direta sobre a imaginação racista, patriarcal e sexual. Esse é, afinal, o domínio psíquico no qual descobrimos e representamos com as nossas próprias identificações – nossas identidades imaginadas. As fantasias da cultura popular, entendidas *dialogicamente*, apresentam as relações de poder entre o *self* e o Outro como uma dependência psicológica que mobiliza sentimentos conflitantes de medo e desejo na construção da subjetividade – o que Kristeva (1991) caracteriza como "estranheza dentro do *self*". A periferia excluída é simbolicamente necessária como um suplemento, conforme um Derrida, para a identificação do centro (Stallybrass e White, 1986).

Todos os pesquisadores que têm examinado a concretização do "racismo popular" (Fitiz, 1993; Britzman, *et alii*, 1993) nas escolas, frizam a importância em observar-se de que maneira exemplos individuais de racismo, sexismo, gênero e classe nas salas de aula, são eles mesmos governados por condições sociais mais amplas de racismo, sexismo, heterossexismo e dominação de classe fora do próprio ambiente da escola, sejam eles reproduzidos nas famílias, nos locais de trabalho ou na mídia popular. Todos concordam que uma mudança pedagógica crítica deve começar *pelos mapas culturais* – o sistema de crenças e de representação – que são vividos em formas imaginárias a partir das condições reais (materiais) de existência. Há também consenso sobre como o racismo oculto é, em geral, compartilhado em grupos "*in*", e o quão "passageiro" seja o fenômeno, "passageira" é a "experiência estética" que os professores de arte em geral perseguem. Somente os *exemplos* da sua atuação são possíveis de serem descritos. Sem a problematização desses exemplos, não acontece muita coisa. Tais "momentos pedagógicos de ensino" não podem ser planejados, pois em geral planeja-se um programa de arte preventivo de diversidade cultural que possa ajudar a reduzir tais exemplos.

As experiências de preconceito racial que as crianças vivenciam – por exemplo, de que a população negra está se aproveitando do país, que eles têm recebido vantagens injustas e que estão associados à violência e ao crime – parecem ser explicações viáveis quando aplicadas a suas próprias vidas. "O que torna as interpretações racistas de processos sociais, no plano da sociedade mais ampla, tão *dignas de crédito* (real) [...] é que aquelas mesmas interpretações também parecem fazer sentido em processos sociais congruentes no plano de suas próprias experiências pessoais" (Grifos meus) (Hatcher e Broyna, 1993, p. 113). Hatcher e Broyna concluem seu estudo sobre a "tomada de consciência de raça" das crianças enfatizando a carência por igualdade e reciprocidade, assim como a necessidade de as crianças exporem as suas crenças raciais abertamente. Ministrar aulas sobre diversidade cultural e racismo na sociedade deve estar ligado aos conflitos de racismo que as crianças experimentam nas suas próprias vidas. Tomo isso como um apelo tanto para o entendimento das estruturas do racismo nos processos sociais como para o exame das experiências pessoais da vida cotidiana. Essa articulação[19], ou construção e desen-

18. É aqui que eu discordo de Britzman *et alii* (1993).

19. Seguindo o desenvolvimento de Hall (1986) do conceito de articulação para os estudos culturais de Gramsci, o racismo popular não determina o modo de as crianças construírem suas idéias de diferença social;

volvimento de uma identidade racial e étnica, está ligada *tanto* à maneira como uma pessoa é vista, como aos processos de auto-representação. Transpondo-se para a linguagem da psicanálise, isso requer uma dialética entre o ideal *ego* (*self*) e o *ego* ideal (sociedade). É preciso apontar que, ao se substituir o paradigma dominante social-psicológico do multiculturalismo que se assenta em soluções racionalistas com uma abordagem estruturalista, desloca-se meramente o indivíduo com uma tese sociológica, a qual tenta explicar a subordinação estrutural de um grupo racial por outro. No caso, estou sugerindo que a dinâmica psicanalítica pode trabalhar os dois lados por meio de um entendimento de "racismo popular" como forma de formação de fantasia.

Sem entender as fantasias raciais que conduzem à representação nas artes representativas e na mídia popular, bem como o que dá "autoridade" para tornar possível, em primeiro lugar, o racismo (sexismo, classe, etnia etc.), não creio que possa emergir um currículo de arte diferente, crítico, culturalmente emancipatório. E embora o espaço tenha se tornado limitado, poderá ser possível desenvolver alguns dos *insights* psicanalíticos nessa compreensão, desenvolvida pelos psicanalistas da Ljubljanian Lacanian, Slavoj Zizek (esp. 1993) e Renata Salecl (1994; 1995), os quais a seguir iniciaram explorações psicanalíticas semelhantes concernentes à raça, originalmente iniciadas pelo psicanalista negro da Martinica, Franz Fanon (1967), e a partir daí desenvolvidas por teóricos como Homi Bhabha (1994), Gayatri Chakravorty Spivak(1994), Phil Cohen (1992) e autores do primeiro número do *Journal for the Psychoanalysis of Culture & Society* (1996). Todos eles chamam a atenção para o fato de que um dos mais pérfidos efeitos do empreendimento colonizador e pós-colonizador é que eles constroem os *próprios desejos* do tema colonial e pós-colonial mais facilmente por meio da *sedução*. Renata Salecl teoriza os desenvolvimentos recentes de atos discursivo-performáticos (especialmente aqueles de Oswald Ducrot), ligando-os à teoria lacaniana. Ela argumenta que a violência racial almeja arruinar a estrutura de fantasia suportada pela pessoa que os mantêm. A esse respeito, não é incomum que crianças brancas ataquem os "pontos fracos" (Hatcher e Broyna, 1993, p. 116) das crianças de cor para chegar àquilo que *psiquicamente* lhes dói. No jargão psicanalítico, esse é um ataque ao *objetivo primeiro* do Outro, o cerne do real do Outro, a fim de fazer o Outro questionar o *objetivo primeiro* dele/dela. Mesmo quando o Outro, cognitivamente, sabe *como* e *por que* estão sendo atacados (por exemplo, chamados racistas), isso não o afasta da dor psíquica que resulta, pois a fantasia atacada define a sua identidade na diferença. O racista tenta colocar-se numa posição de autoridade que de antemão já interpela o Outro dentro dessa estrutura autoritária, caso contrário a dor psíquica não poderia emergir. No jargão lacaniano, tal autoridade é transferida para o Grande Outro, isto é, para a ordem social dominante. O racista (sexista, homófobo etc.) procura ocupar o lugar do Grande Outro. Nesse relacionamento entre o racista e o Outro, é o Outro que se torna histérico. A questão da dúvida e da insegurança sobre a auto-identidade emerge no Outro, enquanto a visibilidade da dor pelo ato do discurso racista performático é uma afirmação, para ele ou ela, da existência e da autoridade do Grande Outro.

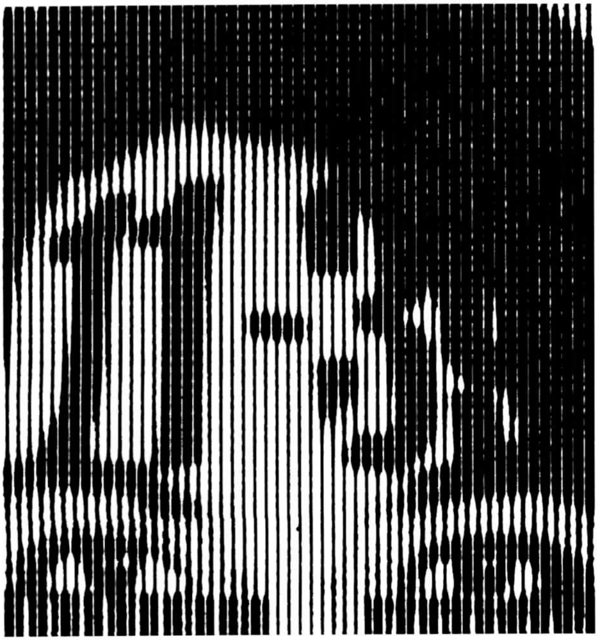
Tanto Salecl como Zizek mostram a responsabilidade da subjetividade que o gozo e o prazer de ferir trazem à *performance* racista e o gozo das fantasias raciais que circula na mídia. A responsabilidade do gozo e do prazer às expensas do Outro é particularmente importante aqui, visto que ela suporta o núcleo de identidade e diferença. Zizek conseguiu desenvolver uma explicação psicanalítica do racismo pós-moderno. A aversão pelo Outro vem da forma particular com que o Outro tem prazer; o Outro é alguém que rouba "nosso" prazer, isto é, ele/ela "nos" castra por tomar aquilo que nós acreditamos que "nos" pertence – como participar de piqueniques familiares em parques públicos ou receber assistência governamental para programas de alfabetização e receber auxílio-desem-

elas são formadas, de preferência, de acordo com o contexto da situação, isto é, articuladamente.

prego. Nos termos lacanianos, esse "roubo de prazer" é uma castração imaginária. Por exemplo, os canadenses têm privado do seu prazer os povos das Primeiras Nações e os novos imigrantes porque eles são preguiçosos; eles não querem trabalhar; exigem terra ("nossa" terra! parte de "nossa" nação!); ou eles sempre querem ajuda; ou confinam-se nas reservas e exigem apoio governamental sem fim. Esses são exemplos elucidativos do mais recôndito núcleo de crenças da sociedade (o Grande Outro). Fantasias raciais como essas estão enraizadas na aversão ao próprio prazer da pessoa. Diz-se dos índios que eles são preguiçosos porque bons trabalhadores brancos reprimem o seu próprio prazer por meio de acúmulação e trabalho excessivo. Zizek interpreta esses deslocamentos ideológicos do antagonismo interno entre comunidades pela maneira como o mecanismo do desejo é constituído através do fascínio do Outro. Na tese lacaniana, o prazer é basicamente sempre do Outro, como, por exemplo, a potência sexual superior do negro e a habilidade atlética que organiza o nosso próprio prazer; nós encontramos prazer precisamente ao fantasiar com o prazer do Outro e, reciprocamente, a aversão ao prazer do Outro é a aversão ao "nosso" próprio prazer. O Outro goza de um modo que é inacessível para "nós". Nesse sentido, diz Zizek, o Outro é uma ameaça à "nossa" própria identidade; o Outro apresenta uma imagem fascinante de como, exatamente, as nossas próprias identidades estão fragmentadas, bem como a "nossa" própria inabilidade de encontrar a identidade completa dentro de nós mesmos. Sem uma arte-educação que possa descentrar tais fantasias racistas, todo árduo trabalho que fazemos como professores de arte para descentrar o narcisismo do cânone euro-americano e promover maior igualdade ficará sem efeito. Banir as estruturas da fantasia racial que, com freqüência, termina em *desprazer*: tal parece ser o desafio de uma arte-educação que enfrente o panorama pós-moderno da diversidade cultural no século XXI.

CRONOLOGIA DO PÓS-MODERNISMO

Nanci Fernandes e J. Guinsburg



1900 – Max Planck (1858-1947) desenvolve estudos sobre a Teoria Quântica. Publicação de *Die Traumdeutung* (*A Interpretação dos Sonhos*), de Sigmund Freud (1858-1947). Aparecimento do fauvismo.

1905 – Albert Einstein (1879-1955) desenvolve o estudo sobre a Teoria da Relatividade Restrita.
Em *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie (Três Ensaios sobre Sexualidade),* Freud coloca a idéia de sexualidade como estranha à civilização e ao Eu. Aparecimento do cubismo.

1907 – Conferência de Paz em Haia.

1914 – O assassinato do Arquiduque Francisco Ferdinando, em Sarajevo, desencadeia a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), provocada pela luta por mercados coloniais. Albert Einstein desenvolve a Teoria da Relatividade Geral.

1916 – Início do Movimento Dadá, em Zurique.

1917 – Lênin lança as Teses de Abril. Começa a revolução na Rússia. O expressionismo torna-se o mo-

vimento predominante na cultura alemã. Anita Malfatti expõe pintura expressionista em São Paulo, causando escândalo.

1918 – Fim da Primeira Guerra Mundial: o impacto foi enorme sob muitos aspectos. Além dos milhões de mortos e de pessoas incapacitadas, ocorreu radical transformação no mapa da Europa e no equilíbrio de poder mundial, o que mudou o modo de ver cada indivíduo, a si mesmo e ao mundo, com a conseqüente mudança de comportamento: nos dez anos seguintes, poetas, romancistas e pintores produziram uma arte que refletirá essas alterações

1920 – Nos EUA, as mulheres conquistam o direito de voto. Freud publica: *Jenseits des Lustprinzips* (*Além do Princípio do Prazer*). Primeira Feira Internacional de Dadá em Berlim.

1929 – Colapso da Bolsa de Nova Iorque: suas conseqüências para o comércio mundial foram terríveis; estabelece-se a Grande Depressão, que só terminará por ocasião da Segunda Guerra Mundial. Publicação de *Das Unbenhagen in der Kultur* (*O Mal-Estar na Cultura*), de S. Freud.

1934 – Aparece uma das primeiras referências ao termo "pós-modernismo", na antologia dedicada a Antonio Machado e organizada por Federico de Onis, na Espanha. O termo é utilizado com conotação negativa.

1936 – Lacan, com o estádio do espelho, traz à discussão a perda do padrão imaginário de verdade naquilo que é visível. Heidegger publica *Der Ursprung des Kunstwerke* (*A Origem da Obra de Arte*).

1939 – Deflagrada a Segunda Guerra Mundial.

1941 – Nasce a televisão comercial em Nova Iorque, nos EUA, transmitindo durante quinze horas semanais programação que inclui desenhos animados, esportes e programas de notícias. Pela primeira vez é aplicada a penicilina para combater doenças venéreas entre os soldados da Segunda Guerra Mundial.

1942 – Enrico Fermi faz funcionar o primeiro reator nuclear. Começa a construção, em Belo Horizonte (MG), do Conjunto da Pampulha (Cassino, Casa de Baile, Iate Clube, a Igreja de São Francisco de Assis e um hotel), por Oscar Niemeyer e sob a gestão do prefeito Juscelino Kubitschek.

1943 – Ao fazer experimentos, acidentalmente, químico suíço descobre as propriedades alucinógenas do ácido lisérgico, o LSD. Após longa e sistemática análise, Oswald Avery e assistentes identificam o agente responsável pela transferência de informações genéticas de uma geração para outra. Ayn Rand, russo emigrado para os EUA, publica *The Fountainhead* (*A Nascente*).
Antoine de Saint-Exupéry publica *O Pequeno Príncipe*.

1944 – A Universidade de Harvard, em conjunto com a IBM, produz a primeira calculadora eletromecânica, protótipo do computador digital Mar I, que resolve em segundos operações aritméticas, multiplica e divide números enormes.

1945 – Termina a Segunda Guerra Mundial com um saldo de 35 milhões de pessoas mortas e uma nova configuração de poder no mundo. Os horrores do Holocausto praticado pelos nazistas vêm a público e, de acordo com Hannah Arendt, a "banalidade do mal" e a "descartabilidade da vida humana" serão, doravante, a marca do autoritarismo e do assassinato em série.
Em 18 de julho, os EUA realizam o primeiro teste nuclear no deserto do Novo México (EUA). No dia 6 de agosto, lançam a primeira bomba atômica em Hiroshima e Nagasaki: 232 mil mortos.
Primeiro contato dos Irmãos Villas Boas com índios.

1946 – Primeira reunião do Conselho de Segurança da ONU. Os franceses ocupam Dalat, na Indochina. Agitações nacionalistas antibritânicas no Cairo e em Alexandria. Na Palestina, a Liga Árabe

toma medidas comerciais antijudaicas. Churchill evoca a "guerra fria", chama aqueles Estados que praticam a obediência soviética de "países da cortina de ferro" e se pronuncia a favor dos "Estados Unidos da Europa". Na Universidade de Pensilvânia é construído o primeiro computador eletrônico digital do mundo, mastodonte de trinta toneladas chamado Electronic Numerical Integrator and Computer, ou ENIAC. Os EUA detonam uma bomba atômica cuja potência é maior do que aquela das lançadas em Hiroshima e Nagasaki.

1947 – A administração Harry Truman implanta a Doutrina Truman de "contenção" do comunismo por meio do apoio aos países alinhados. Na URSS, Jdanov discursa a favor da submissão das artes, da literatura e da filosofia ao "realismo socialista". Os Laboratórios Bell (EUA) lançam o transistor, que iniciará a revolução eletrônica. É exibido o *action painting*, de Jackson Pollock. Encenação de *As Criadas*, de Jean Genet. Publicação de *Dialética do Esclarecimento*, de Theodor Adorno e Max Horkheimer. Surge a guitarra Gibson Les Paul, equipamento obrigatório do *rock'n'roll*.

1948 – Na África do Sul, inicia-se o regime de *apartheid*. Partilha da ONU estabelece o Estado de Israel e o Estado Palestino; os palestinos recusam-se a criar o seu Estado. Gandhi é assassinado por um extremista hindu devido à sua atitude em favor dos muçulmanos. O Plano Marshall entra em vigor. Criação da Organização dos Estados Americanos (OEA). A França pede a tutela da ONU sobre os lugares santos e um estatuto distinto para Jerusalém. Ben Gurion proclama o Estado de Israel, logo reconhecido pelos EUA, pela URSS, pela Ucrânia e pela Polônia. A ONU adota a Declaração Universal dos Direitos do Homem. É lançado pela Columbia o disco *long-play*, de vinil, com maior velocidade por minuto. Alfred C. Kinsey publica *O Comportamento Sexual do Homem e da Mulher*, que resultou de pesquisas feitas durante dez anos com cerca de nove mil entrevistas. Lançado o livro *Cibernética – Controle e Comunicação entre o Homem e a Máquina*, do matemático Norbert Wiener, do MIT. Publicação de *A Cidade e o Pilar*, de Gore Vidal e *As Mãos Sujas*, de Jean-Paul Sartre. São inaugurados os MAM – Museus de Arte Moderna – de São Paulo e do Rio de Janeiro.

1949 – A URSS explode sua primeira bomba atômica. Proclamada oficialmente a República Popular da China, sob a liderança de Mao Tsé-tung. Os Aliados cessam o desmantelamento de usinas na Alemanha. Técnica de congelamento do sêmem por glicerol. Abraham Palatinik começa a construção dos "aparelhos cinecromáticos", objetos com efeitos luminosos e de movimentos. Publicação de *1984*, de George Orwell, o clássico da guerra fria. Arte cinética: Mary Vieira expõe o primeiro de seus *Polivolumes*, objetos que se movimentam com a manipulação do espectador.

1950 – Nos anos de 1950, predomina nos EUA a ideologia desenvolvimentista, calcada no mito da América como repositório dos princípios ontológicos e valores do Ocidente, e que tinha como modelo o *white Anglo-Saxon Protestant*. Nesse contexto, em que predomina ainda o modernismo anglo-saxão, apoiado pelo *new criticism* – poética que se destaca pela defesa da autonomia da obra de arte e pela busca da constituição de modelos de cunho universalizante –, começam a surgir os primeiros sinais de mudança do clima estético predominante. A era pós-moderna traz o cenário cibernético-informático e informacional. Começa a Guerra da Coréia. A nova China Popular é reconhecida pela URSS e pela Europa do Leste. Os setenta anos de Stálin são celebrados com pompa em Moscou. O Congresso Mundial da Paz lança o "Apelo de Estocolmo" contra o armamento atômico.

Primeira transmissão da TV Tupi, primeira emissora de televisão brasileira e da América Latina. No final dos anos de 1950, os termos "pós-modernismo" e seus correlatos passam a integrar o discurso crítico norte-americano, quando Irving Howe e Harry Levin os empregam para lamentar a queda de nível do movimento modernista, representado por figuras como W. B. Yates, T. S. Eliot, E. Pound e James Joyce. Publicado o primeiro volume de *O Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir. É encenada *A Cantora Careca*, de Eugène Ionesco e publicado *Urro*, de Allen Ginsberg.

A Bienal de Veneza, além das obras do modernismo histórico, apresentou também obras influenciadas pelo fauvismo, cubismo, futurismo e expressionismo, porém as inovações mais surpreendentes são dos EUA, com Jackson Pollock e Willem de Kooning indicando um novo movimento radical conhecido como expressionismo abstrato.

1951 – É inaugurada nos EUA a primeira usina nuclear. O casal de cientistas judeus Julius e Ethel Rosenberg são eletrocutados sob a acusação de espionagem. Descoberta a química da pílula anticoncepcional a partir de pesquisas do mexicano Luis Miramontes. O conglomerado britânico Lyons & Company é o primeiro grupo do mundo a usar um computador comercial, o LEO (Lyons Electronic Office). Cientistas norte-americanos desenvolvem um programa de "átomo pacífico" a fim de produzir energia nuclear para gerar energia barata e em abundância.

Marshall McLuhan publica *The Mecanical Bride: Folklore of Industrial Man* (*A Noiva Mecânica: O Folclore do Homem Industrial*), que causa enorme influência e populariza expressões como "aldeia global" e "o meio é a mensagem". Publicação de *O Diabo e o Bom Deus*, de Jean-Paul Sartre e do segundo volume de *O Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir. Informalismo europeu: o crítico francês Michel Tapié cria o termo "arte informal", com referência às obras de Dubuffet e Fautrie, que já haviam iniciado o movimento. I Bienal Internacional de São Paulo: Max Bill ganha o prêmio Federação das Indústrias de São Paulo com a obra: *Unidade Tripartite* – o Brasil ingressa no circuito internacional das artes plásticas. Jack Kerouac escreve *On the Road* (*Pé na Estrada*).

Espetáculo de Merce Cunningham (EUA, 1950-1999): *Sixteen Dances for Solist and Company of Three*. John Cage: *Music of Changes* e *Imaginary Landscape n. 4*.

1952 – Os EUA explodem a primeira bomba de hidrogênio. Criada a pílula anticoncepcional. O ex-soldado George Jorgensen, depois de cinco operações e duas mil injeções de hormônios, transformar-se-á no primeiro transexual a vir a público. Encenação de *Esperando Godot*, de Samuel Beckett. Publicação de *Saint Genet – Ator e Mártir*, de Jean-Paul Sartre. John Cage cria o primeiro *happening* no Balck Mountain College. Charles Olson, poeta norte-americano, faz referência a um tempo "pós-moderno, pós-humanista, pós-histórico". Concretismo: Exposição e Manifesto do Grupo Ruptura de São Paulo. John Cage cria *4'3"*, em que o músico erguia a tampa do piano, ficava imóvel por 4 minutos e 33 segundos e depois fechava a tampa do instrumento.

1953 – Termina a Guerra da Coréia. Morte de Stálin na URSS. Kruschev assume o cargo de Secretário do Partido Comunista. Descoberta da "espiral do DNA", fruto da imaginação do estudante americano James Watson: começo da *biologia molecular*. A programação regular de TV chega ao público americano em cores, pela NBC. *Solo Suite in Space and Time,* de Merce Cunningham. *Esperando Godot*, da Samuel Beckett, estréia em 5 de janeiro.

1954 – Os EUA lançam o Nautilus, o primeiro submarino nuclear do mundo. Invenção da bateria solar.

O silício passa a ser a matéria básica na fabricação de transistores, possibilitando sua fabricação em larga escala. A Suprema Corte dos EUA formula decisão contra a segregação racial nas escolas públicas. Primeiro transplante de coração bem-sucedido. Arnold Toynbee utiliza o termo "pós-modernidade" no sentido positivo, como categoria de interpretação histórica, no oitavo volume de seu *A Study of History* (*Um Estudo de História*). Edição de *Tristes Trópicos*, de Lévy Strauss.

Arte de ação: criação do grupo japonês Gutai. Concretismo: primeira exposição do grupo Frente no Rio de Janeiro. Ludwig Mies van der Rohe projeta o prédio de escritórios Edifício Segram. Marlon Brando é lançado em *O Selvagem*.

1955 – Rosa Parks é presa por se recusar a ceder seu lugar a um branco num ônibus, em Montgomery, no Alabama: início da luta pelos direitos civis dos negros nos EUA. Fertilização dos primeiros óvulos fora do útero. Primeiro disco rígido magnético para armazenamento de dados. Estadistas de 23 países asiáticos e seis africanos reúnem-se em Bandung, Indonésia, visando mapear o futuro de uma nova força política global: o Terceiro Mundo. Ex-pianista de *jazz*, Ray A. Kroc, abre uma franquia de lanchonete no subúrbio de Des Plaines, em Chicago: começa a rede McDonald's. *O que Faz os Lares Atuais tão Sedutores*, de Richard Hamilton. Os críticos americanos Fiedler e Banhan cunham o termo *pop art*. Walt Disney inaugura a *Disneylândia*.

Arte cinética: Publicação do "Manifesto Amarelo" na Galeria Denise René, de Paris, onde se realizou uma exposição com obras que continham movimento. *Galaxy*, de Merce Cunningham.

James Dean é lançado em *Juventude Transviada*. Iannis Xenakis: *Pitoprakta*. *O Uivo*, de Allen Ginsberg, é lido na Six Gallery, em São Francisco, EUA, expressão perfeita da visão de mundo *beatnik*. Marcuse lança *Eros e a Civilização*. No Brasil, início do ciclo "Cinema Novo" com o precursor: *Rio 40 Graus*, de Nelson Pereira dos Santos.

1956 – Revolta na Hungria. Kruschev condena os crimes de Stalin e seu "culto da personalidade" no XX Congresso do Partido Comunista; declara a coexistência pacífica como o objetivo da política externa soviética. Início da *pop art*. *Suite for Five in Space and Time*, de Merce Cunningham. Elvis Presley lança *Heartbreak Hotel*, primeiro sucesso do maior cantor de *rock'n'roll* da história. Guimarães Rosa publica *Grande Sertão: Veredas*.

1957 – A Guarda Nacional norte-americana impede a entrada de estudantes negros na Central High School em Little Rock, Arkansas. É lançado o Sputinik soviético (4 de outubro). O Tratado de Roma cria o Mercado Comum Europeu. Jack Kilby e Bob Noyce inventam o circuito integrado. O anarquista Guy Debord funda, na Itália, a Internacional Situacionista. Publicação de *On the Road*, de Jack Kerouac (escrito em 1951). Informalismo abstrato: Isai Leirner organiza uma exposição com os principais artistas brasileiros de tendência abstrata não-geométrica; o mesmo abre a Galeria das Folhas, que serve de estímulo à arte abstrata informal no Brasil. Milton Babbitt: *All Set*. Publicação de *Mythologies* (*Mitologias*), de Roland Barthes. Início das obras da nova capital federal, Brasília, com projeto de Oscar Niemeyer e Lúcio Costa. *O Balcão*, de Jean Genet, estréia no Arts Theatre Club, em Londres.

1958 – Invenção do raio laser. Invenção, pelo físico Willy Higinbothan, do primeiro *videogame*, novo brinquedo eletrônico lançado numa exposição em Nova Iorque. Publicação de *A Sociedade Afluente*, de John Kenneth Galbraith. Encenação de *A Festa de Aniversário*, de Harold Pinter. O Living Theatre cria *The Connection*. Plano Piloto

da Poesia Concreta, de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Novo realismo francês: exposição "O Vazio", de Ives Klein, Paris. *Summerspace*, de Merce Cunningham. John Cage (1957-1958): *Concerto para Piano e Orquestra.* Leo Castelli (*marchand*) e Jasper Johns (artista) abrem exposição com obras de Johns, abrindo o caminho da *pop art.* João Gilberto grava *Chega de Saudade* e apresenta um novo ritmo: a Bossa Nova.

1959 – Revolução em Cuba. Fidel Castro assume o cargo de Primeiro Ministro. Política de "salto para a frente", de Mao Tsé-tung, desorganiza a produção rural da China: trinta milhões de pessoas morrerão de fome. A fábrica de brinquedos Mattel Toys lança a boneca mais famosa da história: a Barbie. C. Wright Mills utiliza, no campo das ciências sociais, a expressão "pós-modernismo" em sentido negativo. Publicação de *Kaddish*, de Allen Ginsberg. Alan Kaprow cria *18 Happenings in 6 Parts*, na Reublen Gallery. Arte de ação: Allan Kaprow realiza o seu primeiro *happening* na Galeria Rubem, de Nova Iorque, introduzindo nesse tipo de manifestação a música, a projeção de imagens e a dança. Informalismo abstrato: a V Bienal Internacional de São Paulo expõe obras de artistas abstratos informais e consolida a tendência no Brasil. Exposição de Arte Neoconcreta e Manifesto Neoconcreto no Brasil. Espetáculo *Kinjiki*, de Hijikata e Kazuo Ohno, Japão.

1960 – No início dos anos de 1960, o diagnóstico nostálgico da queda de nível do modernismo é substituído por uma visão otimista, através dos trabalhos de Leslie Fiedler, Ihab Hassan e Susan Sontag. Na decorrer da década de 1960, começam a ser postos em xeque a estabilidade do poderio norte-americano e a construção do grande sonho americano, fato desencadeado, por parte das minorias insatisfeitas e desiludidas com a Guerra do Vietnã. A obra de arte deixa de ser modelar, questionando o cânone, e a onda de politização que invade o contexto norte-americano, no qual as vozes de todos os excluídos começam a fazer-se ouvir, multiplica as formas de expressão artística. As novas possibilidades proporcionadas pela mídia assinalam caminhos diversos e o termo "pós-modernismo" é associado a diversas manifestações de *pop art* nos EUA. Em tal contexto, a estética pós-moderna é associada ao novo panorama político-social e se expressa sob a forma de *happenings*, da arte psicodélica, do *acid rock* e do teatro de rua, mas carece ainda de um lastro filosófico que justifique os embates sofridos pelos ideais remanescentes do humanismo liberal. Paradoxalmente voltado para o futuro, porém mais próximo dos movimentos de vanguarda europeus do início do século, o pós-modernismo dos anos de 1960 tenta revitalizar as vanguardas, dando-lhes, contudo, um caráter marcadamente norte-americano, chegando a constituir uma espécie de eixo, conhecido como Duchamp-Cage-Warhol. A descolonização chega ao fim com a independência de dezesseis Estados africanos. Os EUA aprovam a pílula anticoncepcional aperfeiçoada por Gregory Pincus. O Movimento pela Liberação Feminina invade as ruas exigindo responsabilidades dos homens na esfera doméstica, igualdade de oportunidades e de salários; queima de sutiãs em praça pública. Em abril inaugura-se a cidade de Brasília, nova capital federal. Encenação de *Zoo Story*, de Edward Albee. Novo realismo francês: Primeiro Manifesto. Krzysztof Penderecki: *Anaklasis* e *Threnody for the Victims of Hiroshima.* Günther Schuller: *Abstraction.*

1961 – John Kennedy é empossado na presidência dos EUA e planeja a invasão da Baía dos Porcos para tentar depor Fidel Castro. O Vostok I transporta o Major Iúri Gagárin ao espaço: é o primeiro homem a realizar uma volta em torno da órbita

terrestre; ele exclama: "A Terra é azul!" É erigido o Muro de Berlim. Nasce a Opep. Na América Latina é lançada a Aliança para o Progresso, programa dos EUA destinado a transformar a AL num "vasto berço de idéias e esforços revolucionários". Máquina de escrever elétrica é colocada no mercado. Um embrião fecundado artificialmente é mantido numa proveta por dezenove dias. É liberado em Londres para publicação *O Amante de Lady Chatterley* (antes o fora nos EUA). Milton Babbitt, matemático e músico norte-americano, é um dos primeiros a usar a tecnologia de computadores na música.

Novo realismo francês: *A 40 degrés au-dessus de Dada,* segundo manifesto. György Ligetti: *Atmospheres.*

1962 – A França proclama a independência da Argélia. Crise dos Mísseis em Cuba. A AT&T lança o *Telstar*, primeiro satélite de comunicação ativo a orbitar a Terra. Yves Klein salta de um edifício em Nice fotografando sua *performance* e chamando-a de *Salto no Vazio.* Apresentação da arte de ação: criação do grupo Fluxus, em Wiesbaden. O Judson Church, dos EUA (1960-1970), apresenta um concerto de três horas: *Performance numa Igreja.* Primeiro disco compacto dos Beatles, *Love Me.* Roy Lichtenstein cria *Lata de Sopa Campbell* e transforma-se em celebridade mundial. *Silent Spring*, livro de Rachel Carson, adverte milhões de pessoas sobre os perigos dos venenos usados na agroindústria. Publicação de *O Pensamento Selvagem*, de Claude Lévy-Strauss.

1963 – Martin Luther King discursa: "Eu tive um sonho...". John Kennedy é assassinado em Dallas. Os Cem países assinam o Acordo de Limitação das Atividades Nucleares. Novidades do ano: hologramas com lasers, câmera com filme em cartucho, transplante de pulmão, gravador cassete e telefone de tecla com toque eletrônico de discagem. Brasil aprova a pílula anticoncepcional. Espetáculo de Trisha Brown e Steve Paxton: *Lightfall.* Canção *Blowing in the Wind*, de Bob Dylan. Terry Riley: *In C.* Publicação de *A Mística Feminina*, de Betty Friedan, primeiro evento da luta pelos direitos feministas. O livro *Jogo da Amarelinha*, de Júlio Cortázar, inaugura o realismo fantástico na América Latina. Hannah Arendt publica *Eichmann in Jerusalem* (*Eichmann em Jerusalém*), em que defende a idéia da "banalidade do mal", a qual instruiu as idéias nazistas.

1964 – Golpe militar destitui João Goulart da Presidência do Brasil e desencadeia o golpe militar. A China detona sua primeira bomba atômica. Publicação de *A Ideologia da Sociedade Industrial*, de Herbert Marcuse. O Living Theatre cria *Mistérios e Pequenas Peças.*

Body art: *Ação*, de Günter Brus. Andy Warhol expõe sua recriação plástica da *Caixa de Sabão Brillo.* Karlheinz Stockhausen forma conjunto de percussão para tocar suas complicadas peças conceituais. Glauber Rocha lança *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, filme emblemático do Cinema Novo.

1965 – Che Guevara sai de Cuba para promover a revolução na América Latina. Chegam as primeiras tropas americanas ao Vietnã. Greve dos trabalhadores nas vinhas de Delano, na Califórnia, conduzida por César Chavez, e criação de El Teatro Campesino. Lei dos Direitos de Voto, nos EUA, constitui-se em vitoriosa luta pela igualdade dos negros norte-americanos. Ralph Nader lança o *best-seller*-denúncia *Unsafe at Any Speed*, criando no Direito o campo dos direitos do consumidor. Andrés Courrèges, na França, e Mary Quant, em Londres, lançam a minissaia, que inicia a expansão o mercado de moda democrático. Encenação de *O Interrogatório*, de Peter Weiss. *Como Explicar Quadros a uma Lebre Morta*, de Joseph Beuys. Tadeusz Kantor cria o primeiro *Happening-Cricotagem*, em Varsóvia.

O Living Theatre cria *Frankenstein*. Grotóvski cria, com o Teatro Laboratório de Wroclaw, a quarta edição de *Akropolis* e *O Príncipe Constante*. *Congresso no Polígono das Secas*, de João Cabral de Melo Neto (1ª ed.). Arte conceitual: *Uma e Três Cadeiras*, de Joseph Kosuth. A Exposição Opinião 65 expõe 29 artistas brasileiros e estrangeiros da Nova Figuração. Hélio Oiticica apresente o *Parangolé*. *Variations V*, de Merce Cunningham. *O Selvagem e o Inocente*, de David Maybury-Lewis. A *Arts Magazine* publica ensaio de Richard Wollheim em que a expressão "arte mínima" ganha aceitação como arte.

1966 – Os soviéticos fazem pousar na Lua a sonda *Luna 9*, primeiro pouso de artefato humano a conseguir essa façanha. Chacrinha torna-se a maior audiência televisiva no Rio e em São Paulo e sua irreverência antecipa o Tropicalismo. Publicação de *Human Sexual Response*, de William Howell Masters e Virginia Esheiman Johnson, primeiro estudo abrangente sobre a fisiologia do comportamento íntimo. Publicação de *As Palavras e as Coisas*, de Michel Foucault.

Bernard Alois Zimmermann, balé *Musique pour les Soupers du Roi Ubu*. Karlheinz Stockhausen: *Telemusik*. Louis Kahn, arquiteto norte-americano, inicia as obras do Museu de Arte Kimbell, no Texas (EUA). Na Galeria G-4, no Rio de Janeiro, Hélio Oiticica inaugura sua primeira e única exposição individual: "Manifestação Ambiental n. 1".

1967 – A China detona uma bomba de hidrogênio. "Verão do Amor", passeata que reuniu em Nova Iorque, como prostesto pela paz e pela igualdade racial, várias facções sociais, atraiu mais de trezentos mil participantes de diferentes extratos sociais. O Museu Whitney de Arte Americana, de Nova Iorque, faz uma retrospectiva da obra de Louise Nevelson, montagens de "objetos encontrados": composições de restos de madeira, partes de móveis descartados e velhos objetos cotidianos. Jacques Derrida publica *De la Grammatologie*, teoria radical da desconstrução. Publicação de *Tribunal Internacional contra os Crimes de Guerra Cometidos no Vietnã*, de Jean-Paul Sartre e Bertrand Russell. *Uma Rajada de Balas*, de Arthur Penn. O Living Theatre cria *Paradise Now*. O Oficina encena *O Rei da Vela*, sob direção de José Celso Martinez Corrêa.

Victor Garcia cria, no Brasil, *Cemitério de Automóveis*. Arte povera: primeira manifestação na Itália. Edição do diário pessoal de Malinovsky: *A Diary in the Strict Sense of the Term* (*Um Diário no Estrito Senso do Termo*). Steve Reich: *Violin Phase* e *Piano Phase*. Philip Glass: *Strung Out*. Stockhausen (1966-1967): *Hymnen*. Publicação de *Cem Anos de Solidão*, de Gabriel Garcia Marquez. Com *Domingo no Parque* e *Alegria, Alegria*, o Festival de Música da Record consagra Gilberto Gil e Caetano Veloso, e essas canções marcam um novo comportamento e um novo estilo musical.

1968 – Massacre de quinhentos civis na aldeia de My Lai, no Vietnã, desencadeia a luta pelo controle da força militar entre as nações. Primeira calculadora científica de mesa. Movimento estudantil (Revolução de Maio) na França, desencadeia a luta pelos direitos civis (negros, mulheres, homossexuais, populações indígenas). Martin Luther King e Robert Kennedy são assassinados. A Primavera de Praga é esmagada pelos tanques russos. Em dezembro de 1968, o governo militar edita o AI-5, que causará graves danos à vida cultural, política e social do país, iniciando intensa repressão em todos os setores da vida brasileira. *Hair* é o primeiro grande musical-*rock*, estreando no Teatro Biltmore, em Nova Iorque, e consagrando a idéia de uma aurora da "Era de Aquário" (o Terceiro Milênio). Os Beatles viajam à Índia em busca de iluminação espiritual e os membros mais influentes do grupo começam

a cultivar cabelos compridos, roupas orientais e a ostentar um ar místico. *A Chinesa*, de Jean-Luc Godard. *Submarino Amarelo*, de George Dunning. *O Bebê de Rosemary*, de Roman Polanski. *2001, Uma Odisséia no Espaço*, de Stanley Kubrick. *Barbarella*, de Roger Vadim. *Sem Destino*, de Dennis Hopper e Peter Fonda. Publicação de *Viagem a Hanói*, de Susan Sontag. Morte de Marcel Duchamp. Richard Foreman cria *Angelface* e *Elephant Steps*. Grotóvski cria, em Worclaw, *Apokalipsis Cum Figuris*. *Rain Forest*, de Merce Cunningham. Carlos Castañeda publica *A Erva do Diabo: As Experiências Alucinógenas Reveladas por Don Juan*.

1969 – Morre Ho-Chi-Min. Pesquisadores do Departamento de Defesa dos EUA criam a primeira rede de computadores, a ARPANET, que dará origem à Internet. Seita de Charles Manson mata a atriz Sharon Tate. O astronauta norte-americano Neil Armostrong pisa na Lua. Inicia-se o movimento pela Liberação Gay, desencadeando a luta pelos direitos das populações *gay* em vários países do mundo. Festival de Música e Arte de Woodstock reúne mais de quatrocentos mil jovens numa fazenda no Estado de Nova Iorque, constituindo-se na semente do movimento jovem.

Meu Ódio Será sua Herança, de Sam Peckinpah. Automutilação do artista vienense Rudolf Schwartzkogler, durante uma *performance*. Robert Wilson cria *A Vida e a Época de Sigmund Freud*. Victor Garcia cria *O Balcão*. O Teatro Oficina encena *Na Selva das Cidades*.

Andréi Vozniessiênski publica, na Rússia, *Poemas Pictográficos Experimentais*. Philip Glass: *Music in Similar Motion*. Frederic Rzewski: *Les Moutons de Panurge*.

Luciano Berio (1968/1969): *Sinfonie*.

1970 – Nos anos de 1970 o termo pós-modernismo ganha um curso mais geral, passando a ser utilizado primeiro na arquitetura e, em seguida, na dança, no teatro, na pintura, no cinema e na música. Criado a 22 de abril o Dia da Terra e, dois meses depois, a Agência de Proteção Ambiental. Dissolução do grupo Beatles. No final da década de 1970, a expressão pós-modernismo migra para a Europa, sendo empregada por Kristeva e Lyotard na França e por Habermas na Alemanha, dando origem a um dos mais intensos debates sobre a questão – a polêmica entre Lyotard e Habermas. Os críticos norte-americanos começam a estabelecer relações entre o pós-modernismo e o pós-estruturalismo francês. Publicação de *O Choque do Futuro*, de Alvin e Heidi Toffler. *Land Art: Spiral Jetty*, realizada por Robert Smithson. Morton Feldman: *The Viola in my Life*. Dois marcos feministas: *A Mulher Eunuco*, de Germaine Greer, e *Sexual Politics: A Surprising Examination of Society's Mos Arbitrary Folly*, de Kate Millett.

1971 – Terceira geração de computadores, do tamanho de um aparelho de TV, surge com o microcomputador. Introdução da tomografia axial computadorizada na Medicina.

Pequenos Assassinatos, de Allan Arkin. *Procura Insaciável*, de Milos Forman. *Sob o Domínio do Medo*, de Peckinpah. *Laranja Mecânica*, de Kubrick. Heiner Müller estréia *Germânia Morte em Berlim* (1956/1971) e *Macbeth Segundo Shakespeare*. Robert Wilson cria *O Olhar do Surdo*. Richard Foreman cria *Sonhos Tântricos para Massachusetts Oeste* e *HcOhTiEnLa*.

Tadeusz Kantor apresenta *A Galinha d'Água* no Festival de Nancy. O Teatro Oficina cria *Gracias, Señor*. Ihab Hassan: *POSTmodernism: A Paracritical Bibliography*.

1972 – Em março os EUA retiram-se do Vietnã. Publicação de *O Anti-Édipo*, de Gilles Deleuze e Félix Guattari, e *Revolução e Contra-Revolução*, de Herbert Marcuse. Robert Wilson cria *Montanha Ka e o Terraço Guardênia*. *Aprendendo com Las*

Vegas, de Robert Venturi, Denise Brown e Steven Izenour. No primeiro número da revista *Fronteira 2 – Revista de Literatura e Cultura Pós-Modernas*, o ensaio de David Amis leva o título de "Modernismo e pós-Modernismo: abordando o presente na poesia americana". *Land art:* cortina de náilon é instalada no Vale do Gran Hozach, em Rifle, no Colorado. Hiper-realismo: início nos EUA.

Steve Reich: *Clapping Music.*

1973 – Acordo de paz no Vietnã; a luta prossegue em menor escala. Guerra do *Iom Kipur*. Embargo do petróleo. Primeira grande crise econômica mundial desde a Segunda Guerra. Os EUA substituem o ouro pelo dólar como padrão de conversão do sistema monetário internacional. Publicação de *A Sociedade Pós-Industrial*, de Daniel Bell, e *Banhos de Sangue*, de Noam Chomsky. Morte de Pablo Picasso. Robert Wilson cria *A Vida e a Época de Joseph Stálin.*

Publicação de *O Espelho da Produção*, de Jean Baudrillard. *Roof Piece*, de Trisha Brown, EUA.

1974 – Seqüestro político de Patricia Hearst. Nos EUA, são vendidas cerca de doze milhões de minicalculadoras que influenciarão o uso dos computadores em geral. *Escritos Corsários*, de Pier Paolo Pasolini.

James Rosenquist, com a litografia *Marilyn,* mostra a pós-modernidade e a fragmentação da vida em imagens. Tadeusz Kantor cria *As Mimosas e as Macacas.*

Editado *Self-Portrait in a Convex Mirror* (*Auto-Retrato no Espelho Convexo*), de John Ashbery. Laura Mulvey cria *Visual Pleasure and Narrative* (*Prazer Visual e Cinema Narrativo*).

1975 – Termina a Guerra do Vietnã. Fundada a Gauntlet, primeira instituição de *body piercing* em Nova Iorque.

Astronautas russos e norte-americanos cruzam-se no espaço e dão-se as mãos. Acordo de Helsinque, na Conferência sobre Segurança e Cooperação na Europa (CSCE), aprova conjunto de padrões mundiais dos direitos humanos.

Salò, de Pier Paolo Pasolini. Publicação de *Sociobiologia*, de Edward Wilson. Richard Foreman cria *Comprazendo as Massas: Representação Falhada.* Pina Bausch cria *A Sagração da Primavera.* Tadeusz Kantor cria *A Classe Morta.* Criação do Grupo Corpo, em Minas Gerais, pelos irmãos Pederneiras.

1976 – Criado o primeiro "supercomputador" por Seymor Cray, nos EUA, capaz de realizar 240 milhões de cálculos por segundo.

Didier-Weill lembra o saber ouvir o invisível com a publicação de *Apolo ouve Dioníso.*

Robert Wilson cria *Einstein na Praia.* Transvanguarda italiana: o crítico Achille Bonito Oliva cria o termo para designar a tendência. *Einstein on the Beach*, de Philip Glass, Robert Wilson e Lucinda Childs, na França. György Ligetti: *Três Peças para Piano.*

1977 – Através da Emenda Constitucional n. 9 é instituído o divórcio no Brasil. *Guerra nas Estrelas*, de George Lucas. Exposição "Documenta de Kassel 6". Charles Jencks publica *The Language of Pos-Modern Architecture* (*A Linguagem da Nova Arquitetura*), em Londres. Inauguração do Centro Georges Pompidou (*Beaubourg*), de Rogers e Piano, em Paris.

Heiner Müller cria *A MáquinaHamlet. Barba-Azul*, de Pina Bausch. *Quarup*, de Décio Otero e Márika Gidali.

1978 – Primeiro "bebê de proveta" é criado na Inglaterra. Nova Constituição espanhola reconhece particularidades regionais e direito à autodeterminação. Nasce de cesariana Louise Brown, o primeiro bebê de proveta, no Hospital de Oldham, na Inglaterra. O cardeal polonês Karol Wojtyla é eleito papa (João Paulo II), após a morte de João XXIII é a primeira vez, em 456 anos, que a Igreja Católica elege um papa não italiano. O filme *Embalos*

de Sábado à Noite, dirigido por John Badham e estrelado por John Travolta, faz enorme sucesso e consagra a subcultura dos clubes norturnos dos *gays* e negros norte-americanos, invadindo a corrente de entretenimento predominante no mundo. Fim do AI-5 no Brasil.
Relatório sobre a Informatização da Sociedade, de Simon Nora e Alain Minc.
Hans Haacke expõe os elos ocultos entre a economia, a política e a estética com suas fotografias "Uma raça excluída".
Primeira exposição nacional de Juan Mirò em Madri.
Michel Vinaver cria *O Dissidente*. Pina Bausch cria *Café Müller* e *Pátio de Contatos*. Antunes Filho cria *Macunaíma*. Dieter Schnebel: *Schubert Fantasy*. Mierle Laderman Ukeles, no período de 1978-1980, elabora trabalho como artista-visitante no New York City Department of Sanitation, acompanhando o trabalho de contramestres e trabalhadores de limpeza, denominado *Touch Sanitation*.

1979 – Vazamento de radioatividade na usina nuclear de Three Mile Island (EUA).
O Xá Mohamed Reza Pahlevi é deposto no Irã e o golpe marca o início da Revolução Islâmica.
Entre os anos de 1970 e 1980, verificar-se-á, nos EUA, *uma* associação entre as manifestações artísticas ali surgidas e uma transformação mais ampla na ordem socioeconômica, designada então como "pós-modernidade". O otimismo anterior diante da tecnologia, da mídia e da cultura popular será substituído por avaliações mais críticas, e a grande divisão que separava o alto modernismo da cultura de massas deixa de ser relevante. No período, a academia norte-americana, mergulhando vorazmente nos escritos dos pós-estruturalistas franceses, encontrará o respaldo necessário para a prática estética que já vinha sendo produzida em grande escala no seu território e, evidentemente, também para as lutas políticas que ali se vinham travando por parte dos grupos minoritários – dentre os quais os das mulheres, dos afro-americanos e dos demais grupos étnicos, como aqueles de procedência hispânica. Achille Bonito Oliva publica *A Transvanguarda*, em Milão. O arquiteto Philip Johnson dota a Torre em estilo internacional do prédio da AT&T de um "charmoso" topo *chippendale*. Publicação de *A Terceira Onda*, do casal Toffler, *A Condição Pós-Moderna*, de Jean-François Lyotard, e *O Gene Egoísta*, de Richard Dawkins. *Dance*, de Lucinda Childs, EUA. Heiner Müller escreve "O Espanto como a Primeira Aparição do Novo".

1980 – O início da Guerra Irã-Iraque eleva o preço do barril a US$ 40. Escalada terrorista da ETA na Espanha. Com o desenvolvimento das técnicas de reprodução assistida, a incidência de gestações múltiplas aumenta em 344% (sextuplos nascerão em 1997 nos EUA e, em 1998, na Arábia Saudita). Na Polônia nasce o Solidariedade, sindicato fundado por Lech Walesa. No início dos anos de 1980, verifica-se aquilo que A. Huyssen, mais tarde, expressará nos seguintes termos: "A constelação modernismo/pós-modernismo nas artes, e a constelação modernidade/pós-modernidade na teoria social, tinham já se transformado em um dos mais disputados campos da vida intelectual das sociedades ocidentais". Divulgação internacional das idéias de Jencks, devido à sua participação na Bienal de Veneza. Polêmica de Habermas sobre a questão da "incompletude da modernidade". Retorno da tela *Guernica*, de Picasso, à Espanha, instalada num anexo do Prado. Primeira apresentação de Kazuo Ohno no Festival de Nancy. Antunes Filho cria *Nelson Rodrigues, o Eterno Retorno*. Merce Cunningham publica, na França, *Le Danseur et la Danse*. *Bandoneon*, de Pina Bausch. Helmut Lachenmann: *Tanzint*

mit Deutschlandlied (*Suíte de Danças com Hino Nacional Alemão*). Arrigo Barnabé cria *Clara Crocodilo*.

1981 – O Centro de Controle de Doenças (CD) dos EUA identifica, em cinco homossexuais, uma nova doença até então tratada como infecção: descoberta da Aids, pandemia que contaminará cerca de quarenta milhões de pessoas até o fim do milênio, sem previsão de cura.
O Solidariedade é esmagado pelo governo comunista. A IBM lança o primeiro PC (*personal computer*). Neo-expressionismo alemão: consolidação da tendência iniciada entre o fim dos anos de 1960 e início dos 1970. Ecletismo na pintura norte-americana.
Uma Breve História da Pintura Moderna, de Mark Tansey.
Sandro Chie, com *O Portador de Água*, apresenta a "ingenuidade estúpida" na pós-modernidade. Exposição "A Outra Tradição – Arquitetura em Munique de 1980 à Atualidade". Jean Baudrillard publica *Simulacres et Simulation*, em Paris. Pierre Guyotat cria *Túmulo para Quinhentos Mil Soldados*. Peter Sellars cria *O Inspetor Geral*. Luiz Antônio Martinez Corrêa encena *O Percevejo*. Laurie Anderson: *Superman*.

1982 – Guerra das Malvinas. Implantação com sucesso do primeiro coração mecânico nos EUA.
Primeira conferência de Fredric Jameson sobre o tema da pós-modernidade. Exposição "Documenta de Kassel 7". Achille Bonito Oliva publica *The International Trans-Avangarde* (*A Trans-Vanguarda Internacional*), Milão. Heiner Müller cria *Medeamaterial*. No Sesc-São Paulo são apresentadas as *14 Noites de Performances*.

1983 – Os EUA invadem Granada, no Caribe. Na Alemanha, integrantes do Partido Verde disputam o poder. O *crack* dissemina-se nos EUA. Após uma década na qual trezentos mil africanos morreram de fome, cerca de dois milhões de vítimas morrem de fome na África, metade delas etíopes. É descoberto o vírus da Aids, o HIV. Jürgen Habermas publica a conferência: "A Arquitetura Moderna e Pós-Moderna" na revista *Der Architekt*, n. 2. Bernard-Marie Koltés cria *Combate para Negro e Cachorros*. Denise Stoklos protagoniza *Um Orgasmo Adulto Escapa do Zoológico*. Exposição *Pintura como Meio*, no MAC-USP, São Paulo. Mierle Laderman Ukeles, trabalhando com seis varredores de rua na Parada de Arte da Cidade de Nova Iorque, cria o *Ballet Mécanique* (*Balé Mecânico*). Christo cerca onze ilhotas na Baía de Biscayne, em Miami, com a obra *Ilhas Cercadas*.

1984 – O *rap*, gênero musical criado por adolescentes negros e latinos dos bairros pobres de cidades norte-americanas, alastra-se pelos EUA. Gilbert e George apresentam *Morte*, fotos sobre os temas eternos da morte, esperança, vida e medo.
Neuromancer, de William Gibson.
Patrice Cheareau encena *Na Solidão dos Campos de Algodão*, de Bernard-Marie Koltés.
Robert Wilson e Heiner Müller criam *Civil WarS*.
O Grupo Ponkã cria *Apokãlipse*.
Luiz Roberto Galizia cria para o grupo Ponkã: *O Próximo Capítulo*. O Grupo XPTO cria *Buster Keaton e a Infecção Sentimental*. Gerald Thomas cria, no Café La Mamma, *All Strange Way*. Publicação do poema "Pós tudo", de Augusto de Campos. Exposição "Como vai você, Geração 80?", na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro. A "Geração 80" representa a realização da arte pós-moderna no Brasil. *Doubles*, de Merce Cunningham.

1985 – Tancredo Neves, primeiro civil eleito presidente da República após o Golpe de 1964, falece no dia 21 de abril após ter tomado posse. Cientistas britânicos confirmam a existência de um buraco na camada de ozônio da Terra. Ascensão de Gorbatchov ao mais alto cargo da URSS, que deflagrará a *glasnost* (abertura).

Barbara Kruger, com litografias, apresenta versões do pós-modernismo orientadas socialmente. Exposição "A Grande Tela", com obras de Helmut Middendorf, Jiri Dokoupil e Enzo Cuchi, na XVII Bienal de São Paulo.
La Fura del Baus cria *Accions*. Gerald Thomas cria *Quarttet* (NY) e *Carmem com Filtro* (SP). O Teatro do Ornitorrinco cria *Ubu, Pholias Phísicas, Pataphísicas e Musicaes*.
XVIII Bienal Internacional de São Paulo dá mais projeção aos artistas da "Geração 80". Fundação do Daco – Departamento de Artes Corporais, na Unicamp, por Marília de Andrade e Helena Katz. Morton Feldman: *Piano and String Quartet.*

1986 – Catástrofe nuclear na usina de *Tchernobil* (URSS) mata 110 pessoas durante explosão, evacua quatrocentas mil e mata por radiação mais de 125 mil: o maior desastre nuclear da história. Jean-François Lyotard publica *Le Postmoderne expliqué aux Enfants* (*O Pós-Moderno Explicado às Crianças,* no Brasil em 1992). Richard Foreman cria *Africanis Instructus*. Peter Sellars cria *A Tentação de Santo Antônio* e *Ajax*. Renato Cohen cria *Espelho Vivo*. Gerald Thomas cria *Eletra com Creta*. Coletânea *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnology*, org. por James Clifford e George Marcus.

1987 – A justiça italiana, após 22 meses, chega ao ápice do julgamento que envolveu 474 mafiosos julgados, na Operação Mãos Limpas. Processo do "Bebê M", julgamento do primeiro caso de "barriga de aluguel". Uma cápsula contendo césio-137 é aberta em Goiânia, no pior acidente nuclear do Brasil. Publicação de *O Declínio da Cultura Ocidental*, de Allan Bloom, e *Os Últimos Intelectuais*, de Russell Jacoby. Exposição "Documenta de Kassel 8". Morte de Andy Warhol. Exposição de Ansel Kiefer na XIX Bienal de São Paulo. Charles Jenckes publica *Post-Modernism: The New Classicism in Art and Architecture* (*Pós-Modernismo: O Neoclassicismo na Arte e na Arquitetura*), Londres. Valère Novarina cria *Discurso aos Animais.*
Robert Wilson cria *Cosmopolitan Greetings*; Peter Sellars: *Nixon na China*, e Valère Novarina: *Discurso aos Animais*. Mabu Mines cria *Imagination Dead Imagine*, empregando holografias. Márcio Aurélio encena, com o grupo Ponkã, *Pássaro do Poente.*
Denise Stoklos cria *Mary Stuart*. Bia Lessa cria *Exercício n. 1. Unda*, de Ian Hamilton Finlay.

1988 – O líder seringueiro Chico Mendes é assassinado, provocando reação mundial. *Fatwa* contra o escritor britânico de origem indiana Salman Rushdie, acusado de blasfêmia contra o profeta Maomé em seus *Versos Satânicos*. Inauguração da pirâmide de acesso ao "Grand Louvre", de I. M. Pei, Paris. Robert Wilson e Tankred Dorst criam *Parzival*. Tankred Dorst cria *O Jardim Proibido. Fragmento sobre D'Annunzio*. Márcio Aurélio cria, para Marilena Ansaldi, *Hamletmaschine*. Visita de Heiner Müller ao Brasil. Hamilton Vaz Pereira encena *Ataliba, a Gata Safira. Lamentos da Imperatriz*, de Pina Bausch.
Paul Virillio publica *La Machine de Vision* (*A Máquina de Visão*).

1989 – Queda do Muro de Berlim: alemães orientais invadem as ruas da Berlim Ocidental a pé ou em automóveis Trabant, símbolo da obsoleta indústria do Leste; tratado de unificação das duas Alemanhas, que voltam a ser um só país. Encorajados pelas reformas de Mikhail Gorbatchov, a *Perestroika*, vários países comunistas da Europa iniciam processo de libertação da dominação soviética. Em Altamira (PA) o Primeiro Encontro dos Povos Indígenas do Xingu, com a presença de seiscentos líderes indígenas, trezentos jornalistas de vários países e o roqueiro inglês Sting.
TV de alta definição. Nos anos de 1980 o debate sobre o pós-modernismo chegou à América La-

tina, trazendo à tona a indagação sobre a possibilidade de se considerar a produção surgida no continente, na segunda metade do século XX e, mais especificamente, nas décadas de 1970 e 1980, como pós-moderna. Publicação de *O Fim da História,* de Francis Fukuyama. Bia Lessa cria *Orlando.* Gabriel Villela encena *Você Vai Ver o que Você Vai Ver.* Gerald Thomas cria *Mattogrosso.* Publicação de *Condição Pós-Moderna – Uma Pesquisa sobre as Origens da Mudança Cultural*, de David Harvey; *Cultura Pós-Moderna – Introdução às Teorias da Contemporaneidade*, de Steven Connor; *A Sociedade Transparente*, de Gianni Vattimo; *Introdução a uma Ciência Pós-Moderna*, de Boaventura de Sousa Santos. Exposição "Arte Híbrida", realizada no Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre.

1990 – Nelson Mandela é libertado depois de ter permanecido 27 anos e meio preso; cinqüenta mil pessoas comparecem para ouvir o seu pronunciamento público e outras milhares comemoram a sua libertação em todo a África do Sul. Saddam Hussein, do Iraque, invade o Kuwait. A Iugoslávia desintegra-se em lutas internas. Início do "Projeto Genoma Humano". Cientistas belgas desenvolvem a injeção intracitoplasmática de espermatozóides, capaz de injetar um único espermatozóide diretamente no óvulo. Nos anos de 1990, as principais tendências do pós-modernismo originárias dos anos de 1970 e 1980 continuarão a prevalecer no contexto norte-americano, mas com uma disseminação expressiva da produção dos grupos minoritários e uma ênfase sobre o debate teórico. No plano internacional, além da expansão do movimento em suas versões locais e regionais, o seu cunho descentralizador e a concepção do sujeito pós-moderno como provisório e plural darão margem, sobretudo nos contextos que passaram pelo processo de colonização, ao desenvolvimento de uma vasta produção que se tornará conhecida como "literatura pós-colonial". Nesse período, passará a predominar um pós-modernismo que retorna à questão da representação e do sujeito e que se aproxima de outra tendência contemporânea dos estudos universitários, os chamados Estudos Culturais. A idéia de um discurso ou de uma cultura central, uniforme e exemplar, deixa de existir, e aquilo que era periférico, marginal ou excêntrico passa a ocupar o mesmo plano. O local e o regional passarão a ser valorizados e aquilo que anteriormente era rejeitado como cultura de massas passará a integrar o circuito dos currículos acadêmicos. Na América Latina, o termo consolida-se e passa a ser utilizado principalmente com relação à produção das últimas décadas. Gabriel Villela cria *Vem Buscar-me que ainda Sou Teu.* Gerald Thomas cria *M.O.R.T.E.*

1991 – Estimulado por Yeltsin, Gorbatchov dissolve o Partido Comunica da URSS e liberta as repúblicas integrantes do sistema comunista. Distúrbios raciais em Los Angeles: 44 mortos; dois mil feridos; 3,5 mil detidos; dois mil edifícios e lojas destruídos; centenas de milhões de dólares de prejuízos. Guerra do Golfo, motivada pela invasão do Kuwait pelo Iraque, que ameaça o fornecimento de petróleo ao Ocidente. Embargo econômico imposto ao Iraque teria causado a morte de um milhão de pessoas. Guerra e "limpeza étnica" na ex-Iugoslávia levarão à morte trezentos mil civis; governo russo mata trinta mil na Chechênia. Criado o Mercado Comum do Cone Sul – Mercosul, constituído por Brasil, Argentina, Paraguai e Uruguai, tendo como finalidade derrubar as barreiras comerciais e de imigração entre os quatro países. *O Colapso da Modernidade*, de Robert Kurtz.

Renato Cohen cria *Sturm und Drang* (*Tempestade e Ímpeto*). Gabriel Villela cria, para o grupo Galpão, *Romeu e Julieta.* XXI Bienal de São

Paulo, em que se apresentam, entre outros, *La Fura dels Baus*, com *Suz-o-Suz*; Robert Wilson, com *Quando Despertamos dentre os Mortos*, de Ibsen; e Andrei Serban, com *Trilogia Antiga. Immer das selbe Gelogen*, de Wim Vanderkeybus, Holanda.

1992 – Bill Clinton é eleito presidente dos EUA pondo fim à era republicana. Realizada, no Rio de Janeiro, a ECO-92 – Conferência das Nações Unidas para o Meio-Ambiente, da qual participam chefes de Estado das principais nações do mundo: é a maior conferência ecológica já realizada.

Pedido de *impeachment* contra o Presidente Collor, que é afastado oficialmente da Presidência da República. Massacre do Carandiru: 111 presos são assassinados pela polícia. Exposição Universal de Sevilha. Arthur Danto publica *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective* (*Para Além da Caixa Brillo: As Artes Visuais numa Perspectiva Pós-Histórica*, tradução francesa: *Après la fin de l'art*, 1996).

Francis Fukuyama publica *The End of History and the Last Man* (*O Fim da História e o Último Homem*, no Brasil em 1992). Denise Stoklos cria *Um Fax para Cristóvão Colombo*. O grupo XPTO cria *Coquetel Clown*. Antonio Araújo cria, para o Teatro da Vertigem, *O Paraíso Perdido*. Renato Karman cria *Viagem ao Centro da Terra*. O Teatro do Ornitorrinco encena *Sonho de uma Noite de Verão*.

Enter e *Biped*, de Merce Cunningham. Criação do Panorama Rio Arte de Dança, no Rio de Janeiro.

1993 – Eleições na Polônia. Chacina da Candelária: são mortos a tiros, por policiais, sete meninos no Rio de Janeiro, fato que gerou protestos da UNICEF e dos países da Comunidade Européia. Assassinados dezenove índios da Reserva Ianomâmi, em Roraima, por garimpeiros, com grande repercussão na mídia. Bienal do Whitney Museum. Peter Sellars encena *Ajax*. José Celso Martinez Corrêa cria *Ham-let*.

1994 – Realizada, na África do Sul, a primeira eleição multirracial de sua história, acabando com o regime de *apartheid*. Nelson Mandela é eleito presidente, quando os negros, pela primeira vez na história do país, puderam votar. Genocídio de um milhão de tutsis e hutus moderados em Ruanda. Na Alemanha, registram-se dez mil delitos contra estrangeiros. Morre o barão Marcel Bich, fundador do grupo Bic (que cresceu sobre a idéia, comprada de um inventor húngaro por meio franco, de produzir uma caneta descartável; a estética do produto foi criticada, mas o preço baixo conquistou o mundo e Bich passou a produzir também isqueiros e barbeadores descartáveis). *A Curva do Sino*, de Charles Murray e Richard Herrnstein. Peter Sellars cria *O Mercador de Veneza*. Antunes Filho encena *Gilgamesh*. Gerald Thomas cria *Unglauber*.

Bosco Brasil cria *Budro. Ornitorrinco in Eden*, de Eduardo Kac. Projeto *Vídeo Poesia*, coordenação de Ricardo Araújo, com Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Júlio Plaza e Arnaldo Antunes.

1995 – Atentado em Oklahoma (EUA) mata mais de 123 pessoas. Os ministros da Cultura de Brasil, Argentina, Paraguai e Uruguai assinam, em Buenos Aires, o acordo de integração cultural do Mercosul, que prevê a formação de sete comissões técnicas para desenvolver o intercâmbio na área. *Casa de Paredes de Cortina*, de Shigeru Ban. *O Fim do Trabalho*, de Jeremy Rifkin. Renato Cohen cria *Vitória sobre o Sol*. Antonio Araújo cria, com o Teatro da Vertigem, *O Livro de Jó*. José Celso Martinez Corrêa cria *Mistérios Gozozos*. Aderbal Freire Filho encena *Lima Barreto ao Terceiro Dia*.

1996 – Gabriel Villela cria *Torre de Babel* e *Mary Stuart*. José Celso Martinez Corrêa encena *As Bacantes* e *Para Acabar com o Juízo de Deus*. Editado *As Ilusões do Pós-Modernismo*, de Terry Eagleton.

Criação do Festival Internacional da Nova Dança em Brasília.

1997 – O Tribunal de Apelações de Londres autoriza uma viúva de 32 anos a exportar o sêmen congelado do marido morto para submeter-se à técnica de inseminação artificial na Bélgica. Exposição "Sensation: Young British from the Saatchi Collection", na Royal Academy of Arts, em Londres. Renato Cohen cria *Máquina Futurista*. Criação do "Dança Brasil", no Rio de Janeiro e em Brasília.

1998 – Massacre em Kinshasa, no Congo. *Ética Prática*, de Peter Singer. *Turbocapitalismo*, de Edward Luttwak. Renato Cohen cria *Ka-Poética*, de Vélimir Khlébnikov. José Celso Martinez Corrêa encena *Cacilda! As Origens da Pós-Modernidade*, de Perry Anderson.

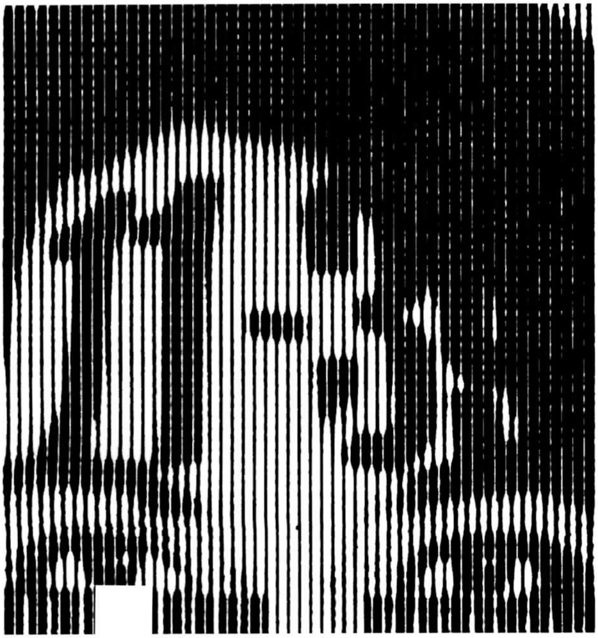
1999 – 12% da força de trabalho, ou 23 milhões de pessoas desempregadas na Europa. Nos EUA, há oito milhões de desempregados. *Big Brother* inaugura os *reality shows*.
Baudrillard apresenta, na Universidade da Califórnia, temas complexos sobre o mundo pós-moderno. Exposição "Por que Duchamp?: Leituras Duchampianas por Artistas e Críticos Brasileiros", no Paço das Artes/Itaú Cultural, São Paulo.

2000 – A pílula do aborto é aprovada nos EUA. A Holanda aprova o casamento entre pessoas do mesmo sexo e a adoção de crianças por casais homossexuais. A presença hispânica cresce 58% na última década nos EUA. *Império*, de Toni Negri. Exposição *AntNoises? Part Two*.
Antonio Araújo cria, com o Teatro da Vertigem, *Apocalipse 1,11*.

2001 – Múltiplos atentados contra o World Trade Center; o Pentágono e um terceiro alvo poderiam ser a Casa Branca ou a usina nuclear de Three Mile Island: três mil mortos. Início da Guerra do Afeganistão, que derrubará o regime totalitário dos talebãs. Nascem os primeiros bebês com DNA alterado. Na Alemanha, passa a vigorar a lei que regulamenta a união de pessoas do mesmo sexo. São desenvolvidos os microimplantes subcutâneos (minipílulas contraceptivas), que alteram o muco do colo do útero e o implante intrauterino. *Summertime*, de Pina Bausch, Alemanha.

2002 – A mão-de-obra chinesa soma 834 milhões de pessoas, numa população de 1,2 bilhão; cerca de 150 milhões desses trabalhadores encontram-se desempregados. Há quinhentos milhões de computadores pessoais em uso no planeta – um para cada treze seres humanos; e centenas de milhões de telefones celulares. No Rio de Janeiro, o juiz Leonardo Castro Gomes entrega a guarda provisória do filho de oito anos da falecida cantora Cássia Eller à sua companheira Maria Eugênia Vieira: pela primeira vez na história da Justiça brasileira uma mulher consegue a tutela do filho da companheira. Homossexuais ganham o direito de adotar crianças no Estado do Rio, desde que a adoção seja feita por apenas um deles. O médico italiano Augusto Semprini cria a técnica de separar o HIV dos espermatozóides antes da fecundação para dar a homens soropositivos a chance de serem pais: ele fez nascer, por esse método, 187 bebês sem Aids. Nos EUA, os homossexuais Thomas Dyars e Michael Meehan, tornam-se, através da fertilização *in vitro*, pais de quadrigêmeos gerados por uma mulher com o sêmen de um deles. Cibele Forjaz cria *Woyzeck, o Brasileiro* e *Um Bonde Chamado Desejo*. José Celso Martinez Corrêa inicia o processo de montagem de *Os Sertões*.

COLABORARAM NESTE VOLUME



ANA CLAUDIA DE OLIVEIRA

Professora titular da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, onde orienta pesquisas na pós-graduação em Comunicação e Semiótica. Membro-fundador do Centro de Pesquisas Sociossemióticas. Presidiu a Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas e a Associação Internacional de Semiótica Visual, e preside atualmente a Associação Brasileira de Estudos Semióticos. Autora de *Neolítico: Arte Moderna* (Perspectiva, 1987); *Fala Gestual* (Perspectiva, 1992); *Do Inteligível ao Sensível* (com Eric Landowski, Educ, 1995), *Vitrina, Acidentes Estéticos na Cotidianidade* (Educ, 1997); *Imagens Técnicas; Semiótica da Arte; Teorizações, Análises e Ensino; Visualidade, Urbanidade, Intertextualidade* (com Yvanna Fechine, Hacker, 1998); *Semiótica, Estesia, Estética* (com Eric Landowski e Raúl Dorra, Educ-UAP, 1999); *Semiótica Plástica* (Hakher-CPS, 2004). Colaborou com ensaios em *O Classicismo* (Perspectiva, 2000) e *O Expressionismo* (Perspectiva, 2002).

ANA MAE BARBOSA

Professora titular aposentada da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), continua atuando na pós-graduação. Foi presidente da International Society of Education through Art (1990-1993) e diretora do Museu de Arte Contemporânea da USP (1987-1993) Publicou, entre outros, *Alex*

Flemming (Edusp, 2002); *John Dewey e o Ensino da Arte no Brasil* (Cortez, 2001); *Tópicos Utópicos* (Com Arte, 1998); *Arte-educação: Leitura no Subsolo* (Cortez, 1997) e *A Imagem no Ensino da Arte* (Perspectiva, 1991). Distinguiu-se com o Grande Prêmio *de Crítica* da APCA (1989), Prêmio Edwin Ziegfeld (Estados Unidos, 1992), Prêmio Internacional Herbert Read (1999) e Achievment Award (Estados Unidos, 2002). Foi curadora de várias exposições, entre as quais destacam-se a de Christo, Barbara Kruger (MAC); Alex Flemming (CCBB-SP/CCBB-Brasília). Lecionou em universidades estrangeiras, como Yale University e The Ohio State University.

ARTHUR C. DANTO

"Jahnsonian Professor" emérito de Filosofia na Columbia University e crítico de arte do jornal *The Nation*. Nos seus livros sobre arte e filosofia ele reflete tanto sobre mestres do passado, como Tiepolo e Vermeer, como sobre grandes pintores do modernismo (Dali, de Kooning, Kline, Rothko etc.), além de ser um agudo crítico da descendência pluralista de Andy Warhol. Publicou, entre outros, *The Madonna of the Future; Beyond the Brillo Box* e *Encounters and Reflections*. É ganhador do National Book Critics Circle Prize.

ARTHUR D. EFLAND

Professor emérito do Departamento de Arte-educação da The Ohio State University e "Distinguished Fellow" da National Art Education Association. Autor de *A History of Art Education: Intellectual and Social Currents in Teaching the Visual Arts* e de *Art and Cognition*. É considerado o historiador de arte-educação mais importante dos Estados Unidos na atualidade.

BARBARA KIRSHENBLATT-GIMBLETT

Professora de "Performance Studies" na Tisch School of the Arts da New York University, onde chefiou o Departamento de Performance Studies por mais de uma década. É filiada e conselheira do Departament of Hebrew and Judaic Studies, associada do YIVO (Institute for Jewisch Research) desde 1967, ex-presidente da American Folklore Society (1998-1992) e "Folklore Fellow" da Finnish Academy of Science and Letters. Trabalha no conselho editorial da *Encyclopedia of Food* (Scribners); *California Studies in Food and Culture* (University of California Press); *Journal of the History of Collections; TDR-The Drama Review* e a *American Ethnologist*. Publicou, entre outras, *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage* (University of California Press, 1998); *Schocken* (com Lucjan Dobroszycki, reimpresso em 1995); *Image Before My Eyes*, que foi acompanhado da exibição do documentário *Image Before My Eyes: A Photographic History of Jewish in Poland, 1864-1939*; *Speech Play: Research and Resources for Linguistic Creativity* (org.); *Fabric for Jewish Life: Textiles from the Jewish Museum Collection* e *Authoring Lives*. Projetos atuais: *Investigating Jews*, uma história intelectual do interesse antropológico nos judeus, e *Exhibiting Jews*, estudo sobre a participação judaica na prosperidade mundial de 1851 a 1940.

BEATRIZ RESENDE

Professora da Escola de Teatro da Universidade do Rio de Janeiro (UniRio). Pesquisadora do PACC/UFRJ e do CNPq. Editora do Fórum Virtual "O que é literatura", do Programa Avançado de Cultura Contemporânea. Coordenadora da Biblioteca Virtual de Literatura *(www.prossiga.br/pacc/bvl)*. Autora de *Apontamentos de Crítica Cultural* (Aeroplano, 2002) e *Toda Crônica* de Lima Barreto (com Rachel Valença, Agir, 2004).

BETTY MINDLIN

Antropóloga, com doutorado pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, e economista, realizou projetos de pesquisa e apoio a numerosos grupos indígenas da Amazônia, em especial programas de educação e literatura. Lecionou na Universidade de São Paulo e na Escola de Administração de Empresas de São Paulo da Fundação Getúlio Vargas. Escreveu em co-autoria com narradores indígenas seis livros de mitos, como *Tuparis e Tarupás* (Brasiliense/EDUSP/Iamá, 1993); *Vozes da Origem, Estórias sem Escrita, Narrativas dos Índios Suruí de Rondônia* (Ática/Iamá, 1996); *Moqueca de Maridos* (Rosa dos Tempos, 1997); *Terra Grávida* (Rosa dos Tempos, 1999); *O Primeiro Homem* (Cosac&Naify, 2001); *Couro dos Espíritos* (Senac/Terceiro Nome, 2001). Foi fundadora do Iamá (Instituto de Antropologia e Meio Ambiente), uma instituição não-governamental criada em 1987, na qual trabalhou até o ano 2001.

DENISE XAVIER

Arquiteta, mestre em Teoria e História da Arquitetura pela Escola de Engenharia de São Carlos, da USP. Textos publicados: "Instabilidade e Turbulência" (sobre a obra de Peter Eisenman, *AU*, n. 47, 1993); "Rossi e Eisenman... Freud Explica?" (*Periódico Mensal de Textos de Arquitetura - Arquitextos/2000*).

EDÉLCIO MOSTAÇO

Formado em Direção e Crítica Teatral, é doutor pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Leciona, atualmente, na Universidade Estadual de Santa Catarina e no Programa de Pós-Graduação em Teatro da mesma universidade, onde desenvolve pesquisas sobre poéticas teatrais pela ECA-USP. Ensaísta e pesquisador, é autor de livros, artigos e prefácios em publicações

especializadas. Integra a Associação Internacional de Críticos de Teatro (Unesco) e colabora freqüentemente na imprensa paulistana. Como pesquisador, integrou a equipe do Ceac (Centro de Estudos de Arte Contemporânea), vinculado à FFLCH-USP, tendo participado das edições de *Arte em Revista*. Autor, entre outros, de Teatro e *Política: Arena, Oficina e Opinião*; *O Espetáculo Autoritário* e *Nelson Rodrigues - A Transgressão*.

EDUARDO F. COUTINHO

Professor titular de Literatura Comparada da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde exerceu também a função de diretor-adjunto de Pós-Graduação (1990-94). Mestre em Literatura Comparada pela Universidade da Carolina do Norte e Ph.D. em Literatura Comparada pela Universidade da California. Pesquisador do CNPq, sua principal área de pesquisa é a literatura latino-americana contemporânea. Publicou *The Process of Revitalization of the Language & Narrative Structure in the Fiction of João Guimarães Rosa & Julio Cortázar* (Estudios Hispanófilos, 1989); *Guimarães Rosa* (col. Fortuna Crítica, Civilização Brasileira, 1983); *A Unidade Diversa: Ensaios sobre a Nova Literatura Hispano-Americana* (Anima, 1985); *José Lins do Rego* (com Ângela Bezerra de Castro, col. Fortuna Crítica, Civilização Brasileira, 1991); *Em Busca da Terceira Margem: Ensaios sobre "Grande Sertão: Veredas"* (Fundação Casa de Jorge Amado, 1993); *Literatura Comparada: Textos Fundadores* (com Tânia Franco Carvalhal, Rocco, 1994); *Cânones e Contextos: 5º Congresso Abralic – Anais* (Abralic, 1997-1998); *Sentido e Função da Literatura Comparada na América Latina*, (UFRJ, 2000); *Fronteiras Imaginadas: Cultura Nacional/Teoria Internacional* (Aeroplano, 2001) e *Literatura Comparada Na América Latina: Ensaios* (EdUERJ, 2003).

FERNANDO IAZZETTA

Pesquisador, compositor e professor de Música e Tecnologia do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e coordenador do Laboratório de Acústica Musical e Informática (Lami). Graduou-se em percussão pela Unesp e realizou o seu doutorado em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP com a tese *Sons de Silício: Corpos e Máquinas Fazendo Música*. Foi pesquisador associado e professor no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP (1997-2002). Durante esse período, coordenou o Centro de Linguagem Musical (CLM) juntamente com o compositor Sílvio Ferraz. Suas composições para diferentes formações camerísticas e meios eletrônicos foram apresentadas em diversos teatros e festivas de música no Brasil e no exterior. Fez estágio como pesquisador associado no Center for New Music and Audio Technologies (CNMAT, 1994-1995), da Universidade de Califórnia, desenvolvendo pesquisa sobre sistemas musicais interativos (Bolsa CNPq). Em 2003 realizou estágio como pesquisador visitante no Electronic Music Studio da McGill University em Montreal (Bolsa Fapesp). Autor do livro *Música: Processo e Dinâmica* (1993).

JACÓ GUINSBURG

Crítico, editor, professor-doutor e professor titular aposentado de Estética Teatral e Teoria do Teatro da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Organizador e tradutor da Coleção Judaica (13 vols.), dos livros *Filosofia de Diderot* (Cultrix, 1966); *Leoni de' Sommi* (Perspectiva, 1989); *O Romantismo* (Perspectiva, 1978); *O Classicismo* (Perspectiva, 1999) e *O Expressionismo* (Perspectiva, 2002). Tradutor de Nietzsche, *O Nascimento da Tragédia* (Companhia das Letras, 1992); *Pirandello*, org., trad., ensaio (Perspectiva, 1999); *Diderot*, org., trad., notas (Perspectiva, 2000); *Büchner*, trad., org. (Perspectiva, 2004) e *Mikhail Bakhtin* (Perspectiva, 2004). Autor de: *Motivos* (Com. Est. de Literatura, 1964); *Semiologia do Teatro* (Perspectiva, 1978); *Stanislávski e o Teatro de Arte de Moscou* (Perspectiva, 1985); *Diálogos sobre Teatro* (Edusp-Com. Arte, 1992); *Memória e Invenção*, com Silvia Telesi (Perspectiva, 1996); *Aventuras de uma Língua Errante* (Perspectiva, 1996); *O que Aconteceu, Aconteceu* (Ateliê Editorial, 2000); *Da Cena em Cena* (Perspectiva, 2001) e *Stanislávski, Meierhold & Cia* (Perspectiva, 2001).

JAN JAGODINSKI

Professor da Universidade de Alberta, Canadá. Foi coordenador e grande estimulador do "Caucus on Social Theory in Art Education" da National Art Education Association dos EUA. É presidente do International Culture, Media and Curriculum Social Interest Group. Publicou *Anamorphic I/i*, *Post Modern Dilemmas* e *Pun(k) Deconstruction: Experimental Writings in Art Education*.

LAYMERT GARCIA DOS SANTOS

Professor titular do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp, ensaista e coordenador do grupo de pesquisa "Conhecimento, Tecnologia e Mercado (CTeMe)". Autor de *Politizar as Novas Tecnologias*, entre outros.

LUCY R. LIPPARD

Escritora e ativista, doutora *honoris causa* pelo San Francisco Art Institute. Escreveu mais de quinze livros e foi curadora de cerca de quarenta exposições. Escreve para *Z Magazine* e *Art in America*. É membro da Alliance for Cultural Democracy e membro do Center for Constitutional Rights. Dentre suas obras, destacam-se *The Dematerialization of the Art Object*; *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*; *A Decade of Art for Social Change*,

Mixed Blessings: New Art in a Multicultural America; e o romance *I See/You mean.*

LUIZ NAZARIO

Doutorou-se em História pela Universidade de São Paulo com a tese *Imaginários de Destruição: O Papel do Cinema na Preparação do Holocausto*. Desde 1997 é professor-adjunto da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, onde dirigiu os filmes *Sexo-verdade* (2000); *Desdobraduras* (2000); *Debate* (2001); *A Flor do Caos* (2001, Prêmio Projeto Experimental da SMC-PBH); *Selenita Acusa!* (2001, Prêmio Estímulo da ACM/Cemig) e *Prisioneiros do Planeta Ornabi* (2003). Crítico e escritor, com ampla colaboração na imprensa, publicou, entre outros, *Da Natureza dos Monstros* (Arte&Ciência, 1999); *As Sombras Móveis* (Editora da UFMG/mídia@rte, 1999) e *Segredos* (Memória Gráfica, 2001). Organizou as coletâneas *Catálogo Filmoteca Mineira* (EBA, 2003); *Os Fazedores de Golems* (com Lyslei Nascimento, Fale, 2004) e *A Cidade Imaginária* (Perspectiva, 2004) e colaborou para *O Expressionismo* (Perspectiva, 2002).

MARCO DE ARAÚJO

Artista plástico, pesquisador e professor titular do Curso de Pedagogia da Arte – Qualificação em Artes Visuais da Fundarte/Fundação Municipal de Artes de Montenegro em convênio com a Universidade Estadual do Rio Grande do Sul. Doutor em Artes Plásticas na Universidade Complutense de Madri, bacharel em Artes Plásticas pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul com habilitações em Desenho e Pintura. Exposições no Brasil, Argentina, Espanha e Bélgica. Participação em vários Salões de Arte. Menção Honrosa em Pintura no IX Salão Latino-Americano de Artes Plásticas de Santa Maria (1999)

MARIA ALICE JUNQUEIRA BASTOS

Arquiteta, mestre em Arquitetura e Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, autora do livro *Pós-Brasília: Rumos da Arquitetura Brasileira* (Perspectiva, 2003).

MARIA INÊS FRANÇA

Membro psicanalista da Sociedade de Psicanálise Iracy Doyle e doutora em Psicologia pela PUC-RJ. Autora de *Psicanálise, Estética e Ética do Desejo* (Perspectiva, 1997); *Ética, Psicanálise e sua Transmissão* (Vozes, 1996) e *Desejo, Barbárie e Cidadania* (Vozes, 1995). Vários trabalhos em livros e revistas, como em *A Palavra e o Silêncio* (Relume Dumará, 1993); *Eu Narciso, Outro Édipo* (Relume Dumará, 1991); *O Expressionismo* (Perspectiva, 2002) e "Entre Sonho e Despertar" in *Revista Percurso* nº. 25 (Instituto Sedes Sapientiae, 2000), além de ensaios publicados na revista *Tempo Psicanalítico* da Spid (Sociedade de Psicanálise Iracy Doyle).

NANCI FERNANDES

Professora de História do Teatro Brasileiro na Escola de Arte Dramática da ECA/USP desde 1987. Pesquisadora de Teatro Brasileiro (Cacilda Becker, Anatol Rosenfeld, Décio de Almeida Prado). Escreveu, com Maria Thereza Vargas, o livro *Uma Atriz: Cacilda Becker* (Perspectiva, 1983). Organizadora dos livros de Anatol Rosenfeld: *O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro* (1982), *Na Cinelândia Paulistana* (2002) e *Cinema: Arte & Indústria* (2002), todos editados pela Perspectiva.

RICARDO ARAÚJO

Professor de Teoria Literária da Universidade de Brasília, autor de *Poesia Visual-Vídeo Poesia* (Perspectiva, 1999), tradutor de Ortega y Gasset (*A Desumanização da Arte, Adão no Paraíso*). É pesquisador de poesia e matemática. Atualmente é Presidente do Conselho Editorial da Revista *Humanidades*.

RICARDO NASCIMENTO FABBRINI

Doutor em Filosofia pelo Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. É professor do Departamento de Filosofia da Faculdade de Comunicação e Filosofia da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e autor de *O Espaço de Lygia Clark* (Atlas, 1994) e *A Arte depois das Vanguardas* (Unicamp/Fapesp, 2002).

RICARDO TIMM DE SOUZA

Doutor em filosofia, é autor de vários livros, artigos e ensaios. Ex-coordenador do Centro Brasileiro de Estudos sobre o pensamento de Lévinas e ex-diretor de publicações da Sociedade Brasileira de Fenomenologia, é membro-fundador do Instituto Brasileiro de Estudos do Humanismo e da Internationale Rosenzweig Gesellschaft. Atualmente é professor no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da PUC-RS. É autor de *Sobre a Construção do Sentido* (Perspectiva, 2003) e *O Brasil Filosófico* (Perspectiva, 2003).

ROBERT STAMM

Professor de "Cinema Studies" na New York University, Ph.D. em "Comparative Literature" e em "English Literature". Suas áreas de interesse são os filmes do 3º Mundo (esteve várias vezes no Brasil ensinando em universidade sobre os filmes independentes dos EUA), Semiótica, Literatura e Cinema e Multiculturalismo. Publicou, entre outras, *Unthinking Eurocentrism* (com Ella Shohat, Routledge, 1994); *Key Terms in Film Semiotics: Structuralism,*

Post-Structuralism and Beyond (com Bob Burgoyne e Sandy Flitterman, Routledge, 1991); *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism, and Film* (John Hopkins University Press , 1989). No Brasil, foram editados: *O Espetáculo Interrompido – Literatura e Cinema de Desmistificação* (Paz e Terra, 1981) e *Bakhtin: Da Teoria à Cultura de Massa* (Ática, 1985). A sair, no Brasil, *Introdução à Teoria Cinematográfica* (Papiros) e *Crítica do Eurocentrismo* (Cosac & Naïfy). Apaixonado pelo cinema brasileiro (em especial por *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, e *Terra em Transe*, de Glauber Rocha). No Brasil, ministra cursos na USP e na UFF.

SÔNIA AZEVEDO

Bacharel e mestre em Teatro da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Formada em Dança Moderna pela Escola Arte do Movimento, trabalha com teatro desde o seu bacharelado em 1972. É atriz, diretora, dramaturga, dançarina e professora de teatro. Trabalha há dez anos coordenando, técnica, pedagógica e artisticamente, o Setor de Artes Cênica do Sesi-São Paulo, setor que conta com quinze núcleos de artes cênicas, agregando alunos de iniciação teatral. Tem cerca de vinte textos teatrais escritos, com destaque para *Por um Triz*. Publicou artigos sobre estética e técnica teatrais, dança e educação através do teatro e *O Papel do Corpo no Corpo do Ator* (Perspectiva, 2002).

SORAIA MARIA DA SILVA

Bailarina, formada pela Universidade Estadual de Campinas; mestre em Artes na área de Dança pelo Instituto de Artes dessa mesma universidade; doutora em Teoria Literária pela Universidade de Brasília; autora de *Profetas em Movimento: Dansintersemiotização ou Metáfora Cênica dos Profetas de Aleijadinho* (Edusp, 2001), colaborou para O Expressionismo (Perspectiva, 2002). Criadora do espetáculo *Profetas em Movimento*, apresentado no Brasil, em Portugal e nos EUA; pesquisadora de dança, teatro e literatura, atualmente é professora e coordena o Centro de Documentação e Pesquisa em Dança Eros Volúsia do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília.

SUZI GABLIK

Crítica de arte, artista e professora. Ensinou na University of California e escreveu vários livros sobre filosofia da arte, crítica cultural e política cultural. Dentre eles, o mais discutido foi *Has Modernism Failed?* É autora, ainda, de *Magritte, Progress in Art*; *The Reenchantment of Art* e *Conversations Before the End of Time*.

VAGNER GONÇALVES DA SILVA

Professor de Antropologia da Universidade de São Paulo, autor de *Candomblé e Umbanda* (Selo Negro, 2005); *Orixás da Metrópole* (Vozes, 1995); *O Antropólogo e sua Magia* (EDUSP, 2000) e organizador da coleção *Memória Afro-Brasileira* (Selo Negro, 3 vols.).

Impresso nas oficinas da
Editora e Gráfica Vida e Consciência
em abril de 2008